UKE UNIV. LIBRARY
DURHAM, N. C.

Revista Iberoamericana

Organo del Instituto Internacional
de
Literatura Iberoamericana

Volumen IV Noviembre de 1941 Número 7

G. E. STECHERT & CO.

FOREIGN AND DOMESTIC

BOOKS AND PERIODICALS

NEW AND SECONDHAND

31 East 10th Street, New York

LATIN AMERICAN BOOKS

AGOSTINI, A. M. DE: Andes Patagónicos. B. A. 1941. Cloth..... $ 14.50
ALBERTI, R.: Entre el Clavel y la Espada. (1939-1940.) B. A. 1941. 1.15
ALEGRIA, C.: El Mundo es Ancho y Ajeno. Santiago. 1941. Cloth.. 2.00
ALMEIDA, M. A. DE: Memorias de um Sargento de Milicias. Sao Paulo. 1941. ..... 1.75
ARENAL, C.: El Visitador del Pobre. B. A. 1941..... 0.85
ATL, DR.: Cuentos de Todos Colores. Vol 3. México. 1941..... 0.65
BELLO, A. Y CUERVO, R. J.: Gramática de la Lengua Castellana. B. A. 1941. Cloth..... 2.50
CASTRO, R. DE: En las Orillas del Sar. B. A. 1941..... 1.15
DIAZ MIRON, S.: Poesías Completas. 1876-1928. México. 1941..... 1.75
ESPINDOLA, S.: Luján. B. A. 1941..... 0.75
FERNANDEZ, M.: Una Novela que Comienza. Santiago. 1941..... 0.60
FUSCO SANSONE, N.: Antología y Crítica de Literatura Uruguaya. Montevideo. 1940. ..... 1.65
GARCIA, S. J.: Barro y Sol. Montevideo. 1941..... 0.90
MAEZTU, M. DE: Historia de la Cultura Europea. La Edad Moderna. Grandeza y Servidumbre. B. A. 1941..... 1.25
MENENDEZ, M. A.: Nayar. México. 1940. Cloth..... 3.50
MONLAU, P. F.: Diccionario Etimológico de la Lengua Castellana. B. A. 1941. Cloth..... 5.50
MORI, A.: Treinta Años de Teatro Hispanoamericano. México. 1941. 2.00
ONETTI, J. C.: Tierra de Nadie. B. A. 1941..... 1.00
OTERO PEDRAYO, R.: Las Palmas del Convento. B. A. 1941..... 0.85
PARDO, M. E.: Todo un Pueblo. Caracas. 1941..... 1.50
PICON-SALAS, M.: Formación y Proceso de la Literatura Venezolana. Caracas. 1941..... 2.00
REMOS, J. J.: La Obra Literaria. Estética y Técnica. Habana. 1941. Cloth 3.50
ROBLES CASTILLO, A.: Jungla. México. 1941..... 0.75
ROJAS PAZ, P.: Alberdi, el Ciudadano de la Soledad. B. A. 1941.. 1.50
SANTOS CHOCANO, J.: Selección de Poesías. 2 vols. Montevideo. 1941 ..... 1.25
SENDER, R. J.: Mexicayotl. México. 1940..... 1.50
TREJOS, J.: Geografía Ilustrada de Costa Rica. San José. 1941.... 1.00
VEGA, J. DE LA: El Buen Vecino. Bogotá. 1941..... 1.15
VILLA, A.: Chispazos de Sol. B. A. 1941..... 0.75

(Prices are for books in paper covers unless otherwise stated)

CATALOGS OF NEW AND OLD BOOKS OF LATIN AMERICA
WILL BE SENT ON REQUEST.

Summer School Study in the Americas

The Educational Travel Department of the Grace Line, in cooperation with various universities and organizations, offers each year opportunities for short-term study in South America and in the United States at unusually advantageous rates.

December & January 1941-42 — Special courses will be given at the University of Pennsylvania for students and teachers from Colombia.

January & February 1942 — Special Winter "Summer" Schools will be held at the University of North Carolina, Chapel Hill, N. C., and at Columbia University, New York City, for students and teachers from all the South American countries.

Prices, including round trip transportation, tuition, board & lodging and travel program in the United States, from $342.50 to $555.00.

For the schedule of future summer schools in the United States and South America, and for assistance in individual travel arrangements to and from South America, write to

EDUCATIONAL TRAVEL DEPARTMENT

GRACE LINE

10 HANOVER SQUARE - NEW YORK, N. Y.

Or any office of the Grace Organization in South America or in the U. S. A.

Weekly sailings by Santa Rosa and Santa Paula to and from Venezuela and Colombia.

Bi-weekly sailings by Santa Lucia, Santa Elena and Santa Clara to and from Panama, Colombia, Ecuador, Peru, Bolivia and Chile.

Announcing

AN OUTLINE HISTORY OF SPANISH AMERICAN LITERATURE

Prepared under the auspices of the Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana by the following committee:

E. Herman Hespelt, *New York University*
Chairman and Editor
Irving A. Leonard, *Brown University*
John T. Reid, *Duke University*
John A. Crow, *U. of California at Los Angeles*
John E. Englekirk, *Tulane University*

A topical outline of the history of Spanish American literature arranged by periods and genres with references under each topic to the leading handbooks and works of criticism, with suggestions as to the works of literature to be read in each period and the available editions of these works. It provides in the "Introductory Summary" to each section and in the sketches of the individual authors enough historical and biographical information to give the student a sense of the continuity of the development of the literature and of the relative value —intrinsic and historical— of the works he is reading.

Teachers and students will find in this book an authoritative guide to the best materials for courses on Spanish American literature.

About 170 pages, 6 maps, probable price $ 1.75

Ready November 1st. Order now.
Special discount to teachers.

F. S. CROFTS & CO.

101 Fifth Avenue. New York City.

MEMBERS AND SUBSCRIBERS

THE *Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana* was organized in 1938 in the City of Mexico by the First Congress of Professors of Iberoamerican Literature, and reorganized in 1940 in the City of Los Angeles by the Second Congress. The main purpose of the *Instituto* is to broaden and intensify cultural relations among the Americas. To this end it has provided for the publication of the REVISTA IBEROAMERICANA, the only complete panorama of Iberoamerican Literature in existence today.

The *Instituto* maintains standing committees to promote and direct the exchange of professors, men of letters and science, artists and students among the Americas; the printing and distribution of books and articles on Iberoamerican culture; the creation of chairs of Iberoamerican Literature (Spanish American and Brazilian) in the United States, and chairs of North American Literature and Culture in Iberoamerican Universities; and the study of Iberoamerican Culture.

Members of the *Instituto* will meet every two or three years in the form of a Congress, the third meeting having been set for December, 1942, at Tulane University, New Orleans, La.

Members of the *Instituto* are of two categories: *regular members* who pay $4.00 yearly, and *patron members* who pay a minimum of $10.00 yearly. Many institutions —universities, colleges and libraries— will become *subscribers* (at $4.00 a year), or *subscribing patrons* (at a minimum of $10.00 a year) without holding membership in either case. All members and subscribers receive the REVISTA IBEROAMERICANA, but *patrons* (whether members or subscribers) receive in addition the printed MEMORIA (containing the proceedings of and the studies presented before the various Congresses) and other publications of the *Instituto*, such as its CLASICOS DE AMERICA. Patrons' names will be printed in the REVISTA IBEROAMERICANA at the end of each year.

If you personally are unable to become a patron of the *Instituto*, we urge that you obtain a *patron subscription* for your school library, which will then receive the full cultural benefit of our publications. May we not count on your support and cooperation? Please make checks payable to the *Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*.

Name of regular member or subscriber ($4.00) .....

Name of patron member or subscriber ($) .....

Address .....

Mail dues to Dr. L. B. Kiddle, Tulane University, New Orleans, La.

XUM

CONDICIONES DE VENTA Y CIRCULACION DE LA REVISTA IBEROAMERICANA

La REVISTA IBEROAMERICANA es el órgano oficial del *Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana* y por ahora se publicará tres veces al año, en volúmenes de unas 250 páginas. La REVISTA IBEROAMERICANA se sirve gratuitamente a todos los socios del *Instituto*.

Los socios del *Instituto* son de dos categorías: el *socio de número*, cuya cuota es de *cuatro dólares* al año en los Estados Unidos y *dos dólares* en todos los demás países; y el *socio protector*, cuya cuota mínima es de *diez dólares* al año, lo mismo en los Estados Unidos que en otros países. Las bibliotecas, universidades, colegios y demás instituciones que se subscriban a la REVISTA IBEROAMERICANA se dividen también en dos categorías: el *subscriptor corriente*, cuya cuota es de *cuatro dólares* en los Estados Unidos y *dos dólares en otros países*, y el *subscriptor protector* cuya cuota mínima es de *diez dólares* al año. Tanto los *socios protectores* como los *subscriptores protectores* (universidades, colegios, bibliotecas y demás instituciones culturales) recibirán gratis, además de la REVISTA IBEROAMERICANA, las MEMORIAS de los Congresos Internacionales de Catedráticos de Literatura Iberoamericana, los volúmenes en que se recojan los trabajos de investigación, interpretación y crítica literarias presentados a dichos Congresos por los delegados que a ellos asistan, y todas las demás publicaciones del *Instituto* tales como sus CLASICOS DE AMERICA. Los nombres de los *socios protectores* y de los *subscriptores protectores* se publicarán en la REVISTA IBEROAMERICANA al fin de cada año. Tanto el giro por el importe de la cuota de socio o de subscriptor como la orden o solicitud respectiva deben enviarse al Tesorero del Instituto, Dr. L. B. Kiddle, Universidad de Tulane, New Orleans, La.

Ni el *Instituto* ni la REVISTA tienen agentes ni representantes fuera de los Estados Unidos; por consiguiente, quienes deseen recibirla —lo mismo individuos que bibliotecas, instituciones y librerías— deben enviar *por adelantado* el importe de la cuota o subscripción, en forma de giro postal o bancario pagadero a la orden del *Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana* y dirigido a su Tesorero.

El *Instituto*, deseoso de obtener la cooperación de las instituciones docentes y culturales y la de los catedráticos y hombres de letras de Iberoamérica, ha decidido reducir en un 50% la cuota de los socios y subscriptores allí residentes.

La REVISTA IBEROAMERICANA sólo establecerá un limitado número de canjes con las publicaciones análogas, cuando así lo solicite por escrito.

Revista Iberoamericana

Organo del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana

Publicación a cargo de:

Francisco Monterde: Director Técnico
Universidad Nacional de México, México, D. F.

Carlos García-Prada: Editor en Jefe
University of Washington, Seattle, Wash.

Coeditores:

William Berrien
American Council of Learned Societies
907 Fifteenth St.,
Washington, D. C.

John E. Englekirk
Tulane University
New Orleans, La.

Raimundo Lazo
Universidad de La Habana
La Habana

Sturgis E. Leavitt
University of North Carolina
Chapel Hill, N. C.

Concha Meléndez
Universidad de Puerto Rico
Río Piedras

Arturo Torres-Rioseco
University of California
Berkeley, Cal.

John A. Crow
Encargado de la sección de anuncios
University of California
Los Angeles, Cal.

Mesa Directiva del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana

Presidente

John E. Englekirk, Tulane University, New Orleans, La., E. U.

Vice-Presidentes

William Berrien, American Council of Learned Societies
907 Fifteenth St., Washington, D. C.

Raimundo Lazo, Universidad de La Habana, La Habana, Cuba.

Raimundo Lida, Universidad de La Plata, La Plata, Argentina.

Secretaria

Dorothy Schons, University of Texas, Austin, Texas, E. U.

Tesorero

L. B. Kiddle, Tulane University, New Orleans, La., E. U.

Editor en Jefe de la Revista Iberoamericana

Carlos García-Prada
University of Washington, Seattle, Washington, E. U.

Delegados

Roberto Brenes-Mesén
San José, Costa Rica

Jorge Carrera Andrade
Quito, Ecuador

Clemente Estable
Montevideo, Uruguay

Cecilia Meireles
Río de Janeiro, Brasil

Mariano Picón-Salas
Caracas, Venezuela

Alberto Tauro
Lima, Perú.

SECCIONES PERMANENTES DEL INSTITUTO

I. Sección de Coordinación de Investigaciones Lingüísticas y Literarias.
Presidente: E. K. Mapes, State University of Iowa, Iowa City, Iowa, E. U.
Vocales: Julio Jiménez Rueda, Leavitt O. Wright, Edward Neale-Silva, Raúl Silva Castro.

II. Sección de Bibliografía.
Presidente: Ernest A. Moore, University of North Carolina, Chapel Hill, North Carolina, E. U.
Vocales: Raymond L. Grismer, Rafael H. Valle, John T. Reid, Ralph E. Warner.

III. Sección de Publicaciones.
Presidente: Carlos García-Prada, University of Washington, Seattle, Washington, E. U.
Vocales: Arturo Torres-Rioseco, Otis H. Green, John Van Horne, Concha Meléndez.

IV. Sección de Intercambio.
Presidente: John A. Crow, University of California, Los Angeles, California, E. U.
Vocales: Lawrence Duggan, Concha Romero James, Alberto Lopes, J. R. Spell.

Esta Revista aspira a constituir, gradualmente, una vital representación de los grandes valores espirituales de la creciente cultura iberoamericana.

Sus directores, así como el Instituto, quieren hacer vivo el lema que cifra el ideal de su obra: A LA FRATERNIDAD POR LA CULTURA.

Se reflejará en sus páginas una clara imagen del pensamiento de Iberoamérica.

SUMARIO

EDITORIAL 11

ESTUDIOS

MEDARDO VITIER: Caracteres de la literatura contemporánea 15

JOSÉ A. BALSEIRO: Alfonso Hernández-Catá . 37

BALDOMERO SANÍN CANO: A propósito de "Luz que flota en el olvido" 49

ABRAHAM ARIAS-LARRETA: Realidad lírica peruana 53

ESTUARDO NÚÑEZ: La poesía peruana en 1940 . 89

LUIS FABIO XAMMAR: Elementos románticos y antirrománticos de Ricardo Palma . . . 95

FERNANDO DÍEZ DE MEDINA: Introducción al Ande y su habitante 109

EDWIN S. MORBY: Una batalla entre antiguos y modernos 119

EUGENIO P. BERGARA: "La Epopeya de América", por Edgardo Ubaldo Genta 146

A. ORTIZ-VARGAS: Perfiles angloamericanos . 163

RESEÑAS

GUSTAVO AGRAIT: *Nuestra tierra*, por Emilio Romero 177

J. M. CHACÓN Y CALVO: *Disquisiciones filológicas*, por Rufino José Cuervo 177

———. *Un titán de los Andes y Ollantay. Tragedia de los Andes*, por Ricardo Rojas . . . 180

JOHN E. ENGLEKIRK: *Antología del cuento moderno venezolano*, selección de Arturo Uslar Pietri y Julián Padrón 183

———. *Diez escritores de Brasil*, por Lidia Besouchet y Newton Freitas 187

———. *Los Duques de Endor*, por Rafael Arévalo Martínez 190

J. CHALMERS HERMAN: *Semilla de mostaza y Mostaza*, por Elisa Hall 192

WILLIS KNAPP JONES: *Antología del cuento hispanoamericano*, por Antonio R. Manzor . 194

———. *Antología de costumbristas venezolanos del siglo XIX*, por Mariano Picón-Salas . 196

LAWRENCE B. KIDDLE: *A Medieval Spanish Word-List. A Preliminary Dated Vocabulary of First Appearences up to Berceo*, por Víctor R. B. Oelschläger 197

STURGIS E. LEAVITT: *Novelistas contemporáneos de América*, por Arturo Torres-Rioseco . . 199

J. N. LINCOLN: *A New Bibliography of the Literatures of Spain and Spanish America*, por Raymond L. Grismer 202

L. LOMAS BARRETT: *Sarmiento: Chronicle of Inter-American Friendship*, por Madaline W. Nichols 207

JOSÉ LUIS LUNA: *Las mil y una noches argentinas*, por Juan Draghi Lucero 207

———. *Lugones*, por Marcelo Olivari . . . 208

GILDO MASSÓ: *Forgotten People: A study of New Mexicans*, por George I. Sánchez . . 209

CONCHA MELÉNDEZ: *La vieja Casa de Pizarro*, por Eduardo Martín Pastor 211

———. *Valdelomar: Signo*, por Luis Fabio Xammar 211

FRANCISCO MONTERDE: *Vuelta a la tierra*, por Miguel N. Lira 212

JOHN T. REID: *University of Miami Hispanic-American Studies: Lectures Delivered at the Hispanic-American Institute* 214

F. SÁNCHEZ Y ESCRIBANO: *José Toribio Medina. His Life and Works*, por Sarah Elizabeth Roberts 216

PASCUAL VENEGAS FILARDO: *Gong en el tiempo*, por José Ramón Heredia 218

———. *Glosas al cancionero*, por Alberto Arvelo Torrealba 220

BIBLIOGRAFÍA

La "Revue de l'Amérique Latine" y la Literatura Hispanoamericana, por José Luis Luna . . 223

INFORMACIÓN

A los colaboradores, autores y empresas editoriales 235

Socios y suscriptores protectores 237

VOL. IV. México, D. F., 15 de noviembre de 1941. Nº 7.

EDITORIAL

LA COOPERACION INTELECTUAL INTERAMERICANA

EL año de 1941 ha sido de grande actividad en el campo apenas desbrozado de la cooperación intelectual interamericana, que tantas y tan nobles promesas guarda para lo porvenir. Las Américas se atraen poderosamente en lo económico y lo político, y por fortuna se dan cuenta ya de que tienen un destino que cumplir en lo cultural, y por ello se preparan con afán para que sea éste amplio, rico de contenido ideal y fecundo en bienes para la Humanidad. La REVISTA IBEROAMERICANA se complace en señalar las actividades desarrolladas en los círculos universitarios y literarios, y muy especialmente las que habrán de continuar sin duda en años venideros para dejar así huella profunda en la consciencia aún informe de las Américas.

ESCUELAS DE VERANO

Las escuelas de verano de las universidades de México, Chile, el Perú y Puerto Rico, que atraen y enseñan a los estudiantes norteamericanos, tuvieron este año una matrícula mayor que la de años anteriores, y presentaron programas de estudio más intensos y variados. Lo propio sucedió en las escuelas de verano de las grandes universidades de los Estados Unidos, algunas de las cuales tuvieron conferencias, cursos de seminario, exposiciones de arte y conciertos musicales, dedicados única y exclusivamente al conocimiento y la difusión de la cultura iberoamericana.

Nos llamó mucho la atención la escuela de "verano" en invierno que patrocinó la Universidad de la Carolina del Norte y que dirigió nuestro colega, el distinguido iberoamericanista Sturgis E. Leavitt. Con la ayuda generosa y comprensiva de dicha Universidad y la de algunas instituciones como la Unión Panamericana y la Fundación de Carnegie, el profesor Leavitt y sus compañeros organizaron una escuela de "verano" en los meses de diciembre y enero, con el propósito de atraer a los maestros y estudiantes iberoamericanos, y de enseñarles los aspectos más importantes de la vida, la historia y la cultura de los Estados Unidos. En esa escuela se dieron conferencias, exposiciones y conciertos, y se hicieron excursiones y visitas a varios colegios y universidades, a grandes centros industriales y comerciales, a museos y galerías de arte. A la escuela concurrieron ciento ocho estudiantes iberoamericanos: tres de la Argentina, veintidós del Brasil, treinta y cuatro de Chile, once de Colombia, once del Ecuador, veinticuatro del Perú y tres del Uruguay. Estos estudiantes —maestros de escuela unos, otros directores de

educación en sus respectivos países— tuvieron la oportunidad de ver y de sentir la vida norteamericana en las aulas, en las fábricas, en los hogares, en los teatros; concurrieron a fiestas y banquetes; oyeron y dieron conferencias, viajaron, observaron, estudiaron, y enviaron sus mensajes por medio de la radiodifusión. De seguro mucho sería lo que aprendieron. A nosotros nos interesa este hecho: en las aulas de la Universidad de la Carolina del Norte, esos ciento ocho estudiantes iberoamericanos que representaron a siete países diferentes, no sólo tuvieron la oportunidad de conocer la vida del Norte, sino que gozaron de otra oportunidad: la de conocerse entre sí, la de sentirse *iberoamericanos* y de fraternizar en ese sentimiento. Así se logra también darle mayor unidad espiritual al Continente de los regionalismos . . .

CONCURSO DE NOVELAS IBEROAMERICANAS

Como estímulo para el escritor iberoamericano, la Casa Editorial de Farrar & Reinhart, Inc. estableció este año el concurso de novelas iberoamericanas, con la ayuda de la Unión Panamericana, el *Redwood Magazine*, la Casa Nicholson & Watson, de Londres y muchas instituciones culturales iberoamericanas. Al concurso se presentaron unas trescientas novelas originales e inéditas, y entre ellas ganó el primer premio *El mundo es ancho y ajeno*, del peruano Ciro Alegría, y recibieron mención honorífica: *Nuestro pan*, del ecuatoriano Enrique Gil Gilbert; *Foguerira*, del brasileño Cecilio J. Carneiro, y *Nayar*, del mexicano Miguel Angel Menéndez.

No nos es posible todavía juzgar el resultado de este concurso internacional de novelas iberoamericanas, desde el punto de vista literario. Por ahora nos contentamos

con realzar el hecho mismo del concurso, organizado en los Estados Unidos para brindarles a los autores del Sur el estímulo y el reconocimiento que no habían tenido antes y que tanto merecen y necesitan. Las novelas premiadas —y algunas más sin duda— serán vertidas no sólo al inglés, sino a otros idiomas.

CONFERENCIA INTERNACIONAL DE EDUCADORES

Con asistencia de los más distinguidos de casi todos los países americanos, se verificó en la Universidad de Michigan la Conferencia Internacional de Educadores. Prometedor espectáculo. Reunión de hombres y mujeres hondamente preocupados por los problemas de la educación en las tierras de América. Discusiones francas, directas, sin trucos ni tergiversaciones. Expresión del anhelo común, *americano*, de ir creando por todo el Nuevo Mundo los instrumentos necesarios para la defensa de los pueblos, y la difusión democrática de sus ideales y sus aspiraciones. La Conferencia tuvo un éxito extraordinario.

ESTUDIOS

Caracteres de la Literatura Contemporánea [1]

LA Crítica ha observado lo que llama don Federico de Onís una "crisis universal de las letras" que principia hacia 1880. En Hispanoamérica dió la señal el primer libro importante de Darío: *Azul...* (1888). Pero el movimiento tenía raíces europeas. Por acá se denominó Modernismo, y así ha pasado a la Historia literaria en nuestros países.

Indico el Modernismo como punto de partida de las innovaciones en América, pero no lo estudio. Me fijo sobre todo en las direcciones posteriores de las letras. Refiérome, las más de las veces, al mundo hispánico, pero sabemos que existe notoria solidaridad ideológica en la producción literaria de naciones y lenguas diversas, en un período determinado.

No hago la historia de las escuelas contemporáneas. Mi síntesis mira a los criterios estéticos y a las direcciones de la cultura. Hay que vincular las letras con las corrientes de la Filosofía y de la Ciencia coetáneas. De antemano acepto el reparo de incompleto que puede hacerse a este trabajo. No pocos puntos que solos darían tema para una disertación, aparecen no más que mencionados. En cuanto a obras y autores, no consigno sino los títulos y nombres necesarios para ilustrar o confirmar los asertos.

Tiene la poesía lírica una como primacía en representar las innovaciones. Al paso de éstas, los géneros todos quedan estremeci-

dos, y algunos, considerablemente alterados; pero el poeta lírico se adelanta en percibir los signos nuevos. La novela y el teatro, a virtud de su vasto alcance social, pueden, al cabo, influir más, difundir mejor el sentido del arte y de la vida cuando la sensibilidad renueva sus reacciones. La lírica, sin embargo, se penetra con singular plenitud de las esencias revolucionarias. En el Modernismo es evidente el fenómeno. La revolución modernista traza su curva firme de 1888 a 1916, aproximadamente. En América y en España las realizaciones más reveladoras del movimiento son líricas. Díganlo algunos nombres: Lugones, Herrera Reissig, Díaz Mirón, Amado Nervo, González Martínez, Guillermo Valencia, Santos Chocano, Agustín Acosta, Fabio Fiallo, Ismael Enrique Arciniegas, Armando Vasseur, Juana de Ibarbourou, Ricardo Jaimes Freyre, Gabriela Mistral... En grupo aparte los mal llamados precursores: el mexicano Gutiérrez Nájera, el colombiano José Asunción Silva y nuestros Julián del Casal y José Martí. En efecto, es impropio llamarlos así porque en cualquiera de ellos el Modernismo presenta ya su esencial orientación estética. Cabría, eso sí, ver en algunas estrofas de Martí sorprendentes anticipaciones de la poesía postmodernista.

En cuanto a España, el Modernismo fué allí un episodio paralelo, coincidente y hasta identificado con el Novecentismo. No llega a ser en todo la misma cosa, porque en los escritores españoles que empiezan hacia 1900 (algunos fijan el año de 1898), había dimensiones que no fueron centrales en el Modernismo, como el nuevo espíritu docente, los estudios filológicos rigurosos, la crítica a la vieja política.

En la lírica española de los primeros años del siglo prendió el aliento de Darío. Salvador Rueda, Villaespesa, Antonio y Manuel Machado, Emilio Carrere, Eduardo Marquina, Valle-Inclán, distan mucho, estéticamente, de Núñez de Arce y Campoamor, por ejemplo.

No me detengo mucho en el Modernismo. Pero como al cabo, aun siendo un episodio casi agotado, fué en sus años de boga una fuerza renovadora, bien está que apuntemos algunas de sus características. Realiza cambios formales. El verso endecasílabo se alivia del ritmo tan marcado con que lo abrumó Quintana; sus acentos métricos no se rigen por las exigentes pautas que el siglo XIX heredó y respetó. El endecasílabo de los modernistas es más flexible

y ligero, si bien Díaz Mirón en muchos poemas y Darío en no pocas estrofas tienen líneas quintanescas.

El alejandrino alcanzó auge singular. Claro que no lo introdujeron; pero lo rehabilitaron. El siglo XIX lo había dejado muy al margen. Además, ganó en unidad al desvanecerse un tanto la cesura que lo dividía en dos hemistiquios de siete sílabas. Este desvío hacia la cesura marcada tampoco está sin excepciones: el soneto "A Margarita" de Darío muestra alejandrinos en que la pausa interna persiste, con el consiguiente aumento rítmico.

El verso de nueve sílabas se restituye también. Luce su gracia en "El clavicordio de la abuela". Tanto este eneasílabo como el alejandrino tienen precedentes nada menos que en los orígenes de la literatura española, en poetas del siglo XIII. De modo que el Modernismo se pronunció contra el pasado literario inmediato y a favor, en ciertos rasgos formales, del pasado remoto, a más de su afinidad con figuras del siglo de oro, como Góngora. Esta vuelta a los clásicos cuenta con más ejemplos en la poesía postmodernista, según veremos.

La rima se enriqueció. La consonancia fácil, convencional, gastada, se desechó. Por otra parte, el verso libre subió a luciente dignidad. El léxico aventó su paja. Un caudal considerable de voces lo renueva. Basta comparar a Casal con Bécquer para notarlo.

La estrofa no se salva en la sacudida. El cuadro estrófico de las Preceptivas se altera. La quintilla, el quinteto, la octava, la décima, casi desaparecen. La octava sobre todo, así la real como la italiana, no halla cultivadores. La décima no es tan desdeñada. Darío ganó un concurso, en su mocedad, con una en que pintó a Campoamor. Chocano y Agustín Acosta las tienen en su ejecutoria. En décimas cantó al gaucho Lugones y en quintillas al solterón. De todas suertes, campea una libertad que se desentiende de los módulos seculares.

El soneto persiste. Se escriben en endecasílabos con tal o cual desviación de la norma clásica; pero los más de ellos se componen en alejandrinos. La oda de Quintana, de Heredia; la silva de Bello, son formas que el Modernismo desecha. En cambio rehabilita, además de lo mencionado, versos de gaita gallega, conforme advirtió Menéndez y Pelayo, al oír juicios erróneos sobre el poema "Pórtico" de Darío.

Los modernistas hacen innovaciones temáticas. Algo traían de la emoción romántica, notoria en Nájera, en Urbina, en Díaz Mirón. Los dos primeros, a vueltas de una gracia que ya no es nota del Romanticismo, líganse a éste por hilos de sensibilidad quejumbrosa. Y Díaz Mirón guarda el ímpetu y la rotundidad de las octavas de Espronceda.

La influencia del Parnasianismo (sensible en algunos modernistas como el argentino Leopoldo Díaz), la de Verlaine, que fué intensa, la de Poe, entre otros, comunicaron al Modernismo un aliento lírico que no obstante la diversidad de sus notas, salva la coherencia. En los temas abundan los tomados de Grecia. El Paganismo entra por mucho en el ideario. Recuérdense "El coloquio de los centauros" y el "Responso a Verlaine". Los motivos versallescos contribuyen a ese contenido de frivolidad mundana que colora parte del Modernismo. Lo hispanoamericano interesa arqueológicamente y con cierto sentido telúrico al modo de Chocano, aunque Darío en el canto "A Roosevelt" tiene notas vitales. Lo oriental atrae a los modernistas, en asuntos búdicos y del Japón y de China. Es el encanto de lo exótico que sedujo a Leconte de Lisle y le dictó sus *Poemas bárbaros*.

En los poetas de capacidad filosófica como Darío y Nervo, la noción de la fragilidad de todo lo humano asciende a muy sensible plano. La mujer señorea buen número de cantos.

En este movimiento, como en cualquiera otro, hay, junto a un fondo común de época, el aporte de las individualidades. El arte se resuelve, al fin, en lo individual, que es irreductible a ideas generales. Por eso no puede regir un Racionalismo estético.

Las transiciones no tienen fecha rigurosa. El Modernismo extingue su mejor vena hacia el segundo decenio del siglo; pero prosigue la técnica aunque disminuye el mensaje. En tanto, nuevas tendencias lo minan. Se sitúa entre el Modernismo y las escuelas posteriores y actuales, Juan Ramón Jiménez, "el andaluz universal". Su arte, libre de elementos extraños a la poesía, ve pasar estéticas y gustos y modas, sin perder la esencia que lo eterniza. Gabriela Mistral, de otro sesgo, y aunque en rigor vinculada al Modernismo, logra también valor autónomo y la sentimos sin pensar en escuelas.

Hay tres fuerzas líricas que representan bien la poesía de los últimos cincuenta años: las de Darío, Juan Ramón Jiménez y Pablo

Neruda, aunque en torno a ellos aparecen figuras de mucho relieve que no siempre siguen la estética de esos tres grandes poetas.

Darío y Juan Ramón son hoy clásicos, en el sentido de lo perdurable de su obra. Neruda tiene potencia invasora. Asistimos al influjo de su obra.

El poeta de Nicaragua es plástico y colorista. Cisnes, blasones, estampas versallescas, paganismo, devoción por la América fragante son sus temas; y cansancio, y terror de morir. Encontró la sonoridad de la línea sin afearla con la rotundidad oratoria que todavía era lastre de Díaz Mirón. Su instinto musical se gasta a veces en lo exterior, es cierto. Pero sabe también de registros íntimos. Lo alado y lo leve señorean buena parte de su obra. Cincela y bruñe, pero no lo rige la impasibilidad que pretendieron los parnasianos. Miró espantado a lo misterioso del sér. Pecó, fué mundano señor y al cabo se prendó de la austeridad cartuja. La crítica declara, en la pluma de Américo Castro, que habría que remontarse a épocas áureas españolas para hallarle semejante en grandeza.

Juan Ramón Jiménez está en la transición de Darío a las escuelas novísimas. Por los temas es difícil asirlo. Cualquiera que toque, el canto vive en él de emanación. Nadie acude menos al efecto. Las cosas lo impresionan, pero no en sus contornos, sino en el existir esencial. Nos entera, sin grandilocuencia, de un trasmundo que él percibe. No es el poeta de los temas; su tema es el mismo siempre: la Poesía, raíz del cosmos, que vuela en sus estrofas. Siente uno el sacerdocio estético de Juan Ramón. Ningún místico estuvo más seguro que él de comunicarse. La comunicación mística es arrobo de lo divino y presencia. La de Juan Ramón es familiaridad con esa forma última de la verdad que es belleza y late en la materia, en la ola, en el pino, en el crepúsculo, en el ángel, en la cuita... De literaturas extrañas, de los pueblos nórdicos de Europa ya se vuelven los ojos a este hombre de lírica neta para estudiarlo y revelarlo. Su paso por el idioma es un acontecimiento de la cultura moderna.

Pablo Neruda es de la tierra de Gabriela y como ella se cansó de su nombre. Leemos su *Crepusculario,* su *Residencia en la tierra,* y nos sentimos en atmósfera que no es la de Darío ni la de Juan Ramón. Neruda entroniza lo irracional en caudaloso fluir de sensaciones inconexas. El mundo físico se disuelve a sus ojos.

Formas, luces, olores, sonidos, asperezas, auroras, pétalos, vulgaridades cotidianas, lo perverso, lo impoluto, todo en torrente angustioso corre por el cauce de su verso. Es poeta sensorial; pero sus sensaciones se le tornan dramáticas; lo asedian, lo abruman. Heráclito parece meditar otra vez sobre lo inestable del sér. Es Neruda que no le encuentra soportes tranquilizadores al mundo. La memoria de Neruda registra imágenes de astros acabados de encender y ropas raídas y niñas asustadas y barcos que zarpan al amanecer y marineros cuyo amor envidia, porque "besan y se van". Habla de los "metales azules" de la noche. Neruda no es musical. A primera vista parece verboso. No lo es. Su léxico luce como grabado. Tiene mucho de lapidario. ¡Qué horror el suyo a las cosas establecidas!

En punto a prosa, la del período modernista difiere de la que se escribía en la segunda mitad del siglo XIX, así en España como en América. Ya observé que los escritores españoles del novecientos dan a las letras una densidad que no es nota general del Modernismo. Las figuras nos son familiares: Unamuno, Ortega y Gasset, Maeztu, Azorín, en el ensayo; Menéndez Pidal, Bonilla, en el movimiento filológico que suscitó Menéndez y Pelayo. Es generación preocupada por dos urgencias: la vida pública española (el Estado) y la alta cultura. De dos maestros agónicos se levantaba el grito: don Francisco Giner y don Joaquín Costa.

La prosa de Valle-Inclán no pertenece a ese grupo. Representa la estética modernista. Compárese el primor de sus *Sonatas* con las novelas de Galdós y de don Juan Valera. El clima es otro. La prosa de fines del siglo exhibe un sosiego, una circunspección que no enturbian ni los pasajes más escabrosos de *Pepita Jiménez*. Hacia el novecientos y después se torna más ágil y es más desembarazada su sintaxis, aun en Ricardo León, que conserva mucho del viejo ritmo.

En América la prosa del período modernista se produce en tres direcciones. Modifico algo, simplifico la clasificación de Luis Alberto Sánchez. Una dirección estética. Puede representarla Rodó. Una erudita, filológica. Baste recordar a Pedro Henríquez Ureña. Una política, de preocupación social, que encarnó un día el peruano don Manuel González-Prada, todavía a fines del siglo, y ha sido tema del mexicano José Vasconcelos, sobre todo en los últimos

años. En una cuarta dirección, estaría la novelística hispanoamericana que durante nuestro siglo ha ido acentuando los temas vernáculos, de tal suerte, que hacia 1930 en los países del Plata llaman *nativismo* a esa tendencia. Javier de Viana y Horacio Quiroga la fijan en el cuento, pero penetra también en la lírica, fenómeno este último que ya debe fijarse fuera del Modernismo.

Esta sumaria mención de las realizaciones modernistas sirve para advertir que registran una crisis, un cambio en las letras, así en los módulos formales como en los temas, o mejor quizá, en el modo de tratarlos. El movimiento alcanzó su vigor y organización en Hispanoamérica. Hoy se le estudia en las cátedras de Literatura, no sólo en países de nuestra habla, sino en casi todas las Universidades de los Estados Unidos.

Fué la crisis de un ideario estético secular que había perdido las esencias y conservaba el armazón frío y rígido. No fué una negación de lo clásico genuino, sino de lo convencional y rutinario. Esto, en cuanto a la técnica, pues en lo que respecta a mensaje, el Modernismo, sobre todo en sus raíces europeas, era ya, aunque no muy resueltamente, una revolución esencial, esto es, un síntoma de disolución de no pocos valores. La Filosofía y los dolores sociales lo alimentan; por eso lo tiñen de descreimiento. Por acá, en América, la polémica en torno al contenido estético nos veló el fondo de rebeldía que, vacilante y todo, late en esa lírica. La voluntad disolvente es explícita en un González-Prada. Pero no digo eso, sino que llamo la atención a la actitud general del Modernismo. Entre sus poetas los hay que sólo podrían responder de su individualidad, no de las fuentes ideológicas que en ellos se vierten y resuenan. Nietzsche cala en el pensamiento. La quiebra del Racionalismo se acrecienta. El clamor de los humildes, que van a ser los fuertes, va estremeciendo la Literatura, primero en palpitaciones aisladas; luego en obras de tesis y hasta en doctrinas que sostienen la misión social del arte. Esto requiere explicaciones que no hago aquí. Me limito a mencionar lo que en mi libro *Teoría de la Literatura* estudio con el nombre de "ley de solidaridad". La Literatura es *solidaria*, es decir, no vive desvinculada. Por mucho que rehuya hacer labor de tesis, todavía la alcanza la cultura de la época. Hay en las creaciones de importancia un contenido que no intentó el autor. A veces está implícito o aflora en notas balbucientes. Cuando

una civilización va a disolver parte de su hechura, las letras, lejos de encerrarse, asustadas, son voceras de presagios terribles. Sigilosamente penetran en el poema, en la novela, en el drama, las fuerzas de desintegración. Conviven lo viejo y lo nuevo en una misma época, y las verdaderas revoluciones, que no son ruidosas, ni externas, ni de fecha determinada, sino graduales y silenciosas, no dejan zona sin afectar, en la intrincada organización del mundo.

En épocas orgánicas, de equilibrio duradero en la hechura social, la Literatura se atiene a las pautas, y las voces discrepantes no prevalecen. Dígalo el siglo XVII, que es uno de los más convencionales de la Historia, junto al XVI que había sido crítico y alterador. Hacia fines del siglo pasado empiezan a aflojarse los resortes de la sociedad. Las letras participan desde entonces en la reorganización, aunque hay momentos confusos en que ni la sociedad ni el arte saben lo que quieren. Pero hay un signo que denuncia, así en la vida como en la literatura, el tránsito a otro estado de cosas, y es la actitud semianárquica. Se desea como descansar de las normas en una especie de juego reparador, antes de ceñirse de nuevo al orden.

Algo de esto pasó con el Modernismo, si bien en un grado inicial. Hoy parece moderado lo que ayer escandalizó a los espíritus conservadores. De 1925 a nuestros días, año más o menos, se exacerba la crisis. Apenas dejan norma literaria en pie las escuelas nuevas. A sus ojos, los modernistas fueron discretos, parcos en la rebeldía. De aquellas figuras, quedan algunos notables, como González Martínez y Guillermo Valencia. El lector medianamente enterado sabe que no gozan del predicamento que tuvieron hacia 1915. Aun Lugones, que era, quizá, el modernista más versátil y adaptable, pues quiso ponerse a tono con más de una tendencia, asistió en sus últimos años al desvío con que los nuevos miraban su obra. Claro que me refiero a esa inevitable postura de cenáculos y revistas. En la cátedra, en la historia de la literatura, en publicaciones como la REVISTA IBEROAMERICANA, rige otro criterio: se aprecia ese pasado como época que tuvo su expresión propia y dejó cosas de vigencia perpetua. Es que la crítica no enjuicia con actitud de modas, sino que piensa históricamente. De otro modo habría que cancelar una por una las ejecutorias del clasicismo, del neoclasicismo, del romanticismo, del realismo, del naturalismo, etc., cuando lo cier-

to es que todos esos episodios de las letras han producido obras maestras. Cuando la conciencia literaria de Francia siente a Verlaine, lo percibe desligado del Simbolismo. Un día representó una novedad, la música interior frente a la medida, a la exactitud, a la impasibilidad de los parnasianos; pero una reacción, una polémica, no son categorías perdurables. Verlaine, para Francia, es una de sus voces líricas más puras, incorporado a los valores eternos de su literatura. El error está en creer, así en cuestiones sociales como en querellas literarias, que la Historia va a empezar. En unas y en otras el tema es el hombre. Lo que cabe es su constante revelación, su descubrimiento de destinos nuevos en que lo divino emerge lento de nuestro sér perezoso. El hombre se busca, se desecha, condena ciertas zonas de su naturaleza, ensaya otras, y en medio de sus dudas y desfallecimientos, persiste un hilo que corre de Sófocles a San Agustín, a Dante, a Cervantes, a Tolstoy, a Tagore, para enterarnos de que al cabo, aunque a precio de heroísmo, la vida humana dice su secreto a los mejores. En eso radica toda la Historia; en torno a esa verdad se mueve la literatura de todos los tiempos.

¡Cuánta diversidad de escuelas ha sucedido al Modernismo! Quizá nunca hubo en la historia de las letras tal número de pruebas. Todo ha parecido viejo, a los cuatro o cinco años, a las generaciones de nuestro siglo.

El Futurismo aparece en Milán hacia 1909. Marinetti se encarga de preconizar aquella estética impaciente. ¿Qué quieren? — El amor al peligro y que sea la guerra higiene del mundo. Predican la energía, la temeridad, la audacia. Invitan a admirar la belleza de la velocidad. Dicen que un automóvil de carrera es más bello que la Victoria de Samotracia, la escultura que el gusto clásico nos enseñó a contemplar. Exaltan el militarismo, el antipapismo. Creen conveniente la demolición de los Museos, las Bibliotecas. Se les ocurre el dragado de los canales de Venecia. Propagan este ideario en teatros y salas de conferencias, agresivamente. Se regocijan de ser silbados. Es una posición desorbitada, como una forma de romanticismo furioso. Dos causas, entre otras, la explican: el precario rendimiento ético de la civilización occidental y el auge del maquinismo. La primera de estas causas genera otras tendencias en Arte. Son escuelas desesperadas, como aquellas que en Filosofía

produjo el mundo antiguo en los primeros siglos del Cristianismo, agotado ya el vigor del genio griego.

En algunos casos los movimientos que suceden al Modernismo son simultáneos, van paralelos. Hacia 1920 se propaga el Ultraísmo, pero no es la única tendencia del momento. Por cierto que con respecto a fechas, se exagera. Ha escrito Guillermo de Torre que en 1907 el Modernismo había dado ya su mejor jugo. Es ir muy atrás. En cuanto a los libros fundamentales de Darío, sí, son anteriores a este año; pero Darío vivió hasta 1916 y por otra parte no podemos atenernos exclusivamente a él.

El Ultraísmo dispuso de revistas: *Grecia, Ultra, Cosmópolis,* exponen aquella estética. Querían superar el Modernismo. Era una dirección de Vanguardia. El chileno Vicente Huidobro recogía por 1916 las corrientes novísimas en París. Va a Madrid en 1918 con la Poética ultraísta cuya apología hizo Cansinos-Assens. La revista *Grecia,* de Sevilla, fué órgano ultraísta desde 1918. En *Ultra* se expuso la parte estridente en estos términos: "Los ultraístas hemos descubierto la cuadratura del círculo". "El ultraísmo es la rana que crió pelos; es el tren que pasa siempre; hay que subir y bajar en marcha. Es la pubertad eterna de los sentidos espirituales. Puede aplicarse como un motor a todos los *ismos* rezagados. Es el único oxígeno vital". Además un símil sexual de extrema crudeza. Es fácil notar dos rasgos que son además comunes a las escuelas de vanguardia: el exclusivismo de quien cree haber hallado el único camino y la irreverencia hacia la tradición. No puede ser sino así. Escuelas impetuosas que vienen a aventar lo estéril y caduco necesitan esa postura de exceso. Ellas, a su vez, pasan, agotado el aliento que las animó.

Guillermo de Torre sustancia así el Ultraísmo: "Ha tendido a la rehabilitación del poema, a la captura de sus más imperecederos y puros elementos —la imagen, la metáfora—, y a la supresión de sus cualidades ajenas o parasitarias: la anécdota, el tema narrativo, la efusión retórica". La revista *Nosotros,* de Buenos Aires, sintetizaba en 1921 el ideario ultraísta: "Reducción de la lírica a su elemento primordial: la metáfora. Tachadura de las frases medianeras, los nexos y los adjetivos inútiles. Abolición de los trebejos ornamentales, el confesionalismo, las prédicas y la nebulosidad rebuscada. Síntesis de dos o más imágenes en una, que ensancha así

su facultad de sugerencia..." y agregan: "Más obran quintas esencias que fárragos". Fué Jorge Luis Borges uno de sus expositores, cuando el Ultraísmo declaraba su credo lírico.

Nótese que la supresión de la anécdota es esencial. No es exclusiva del Ultraísmo, sino una de las características más generales del arte nuevo. Se abandona el desarrollo temático. En esto hay un nexo con la Pintura de algunas escuelas contemporáneas, en que el artista no se propone *representar* nada. El concepto "representación" confunde a muchos. Quien lo tome de guía para apreciar cuadros cubistas o poemas *creacionistas* no verá ni entenderá nada. Por siglos el arte se ha propuesto representar. Cuando no lo hace, el efecto es disonante.

El Creacionismo aparece por los mismos años que el Ultraísmo. Es inútil demarcar fronteras cronológicas en escuelas que se entrecruzan y que a veces sobreviven a su mejor momento.

Originó polémica la prioridad creacionista: Huidobro y Pierre Reverdy, Apollinaire, Max Jacob, Tzara, figuraban entre los dirigentes hacia 1917. Decía Huidobro que "una obra de Arte es una nueva realidad cósmica que el artista agrega a la naturaleza..." Y Reverdy: "Puede esperarse un arte que no tenga la misión de imitar o representar la vida. Un arte que sólo tome ciertos elementos de la realidad, necesarios a la obra de arte y sin pretender que ésta imite la vida". Y comenta Guillermo de Torre: "En suma, se trata de hacer un arte autónomo, con valor propio, por encima del clásico valor de representación..."

Cuenta Huidobro que la idea de la poesía creacionista se la sugirió un poeta indio de Suramérica llamado Aimara, quien decía: "No cantes la lluvia, poeta: haz llover". De modo que esta teoría diviniza al poeta. No la sospechaba Heredia, tan distante de las escuelas que observo, cuando llamó "dón divino" a la poesía. Ni, por supuesto, tuvo intención creacionista.

Lo apuntado basta para comprender que no se trata de un arte intelectualista. No es mía la observación. Ya la crítica ha aclarado la filiación bergsoniana del Creacionismo. Bergson hace, como saben los conocedores de *La evolución creadora*, la apología de la intuición y demuestra la impotencia del puro intelecto para captar el fluir viviente del cosmos. La poesía clásica se elabora en torno a conceptos que son sus soportes. El Creacionismo, al no ser arte *representativo*,

prescinde de los conceptos. Eso, al menos, ha pretendido. Sería de interés determinar si lo ha realizado. Huidobro preconiza:

¿Por qué cantáis la rosa? ¡oh, Poetas!
Hacedla florecer en el poema.

La tendencia cubista en poesía recibe, evidentemente, el influjo de la pintura. Se ha buscado un cubismo poético análogo, hasta donde cabe, al cubismo pictórico. Se acentúa la supresión de la anécdota, esto es, de un asunto dado que espera desarrollo. Se prefiere un equivalente poético. Claro que resulta una poesía ilógica. Conceptos, representación, desarrollo, todo esto entra en la economía mental de la Lógica. El Cubismo lo abandona. Así que el sentido lógico habitual protesta. Tiene razón a su modo. El arte nuevo también. Uno de los expositores que mejor concretan el método escribe: "Ya no se *canta* más en música, no se cuenta más en *poesía*, no se *representa* más en plástica."

De 1920 a 1922 lanzó sus excentricidades el movimiento *Dadá* en París, alentado por Tzara y otros. Era una forma de nihilismo, más que actitud subversiva o herética. Tristan Tzara declaraba en 1918: "Yo estoy frente a todos los sistemas. El más aceptable de ellos es no tener ninguno por principio". No se proponen nada, no se enamoran de ninguna estética, su negación es una mueca. En un manifiesto de Picabia se lee este párrafo en que las palabras ruedan en tumbos y culminan en el absurdo: "Cantar, escribir, esculpir, pintar, ¡no! Mi único fin es una vida más sedante y no mentir más. Ser la multitud que cree en sus actos, hacer el mal, emoción genital y catástrofe, filtros y cirugía, olores y ortografía, entusiasmos y acariciar, gastar los muebles, contacto con la realidad, provecho efectivo, grande y bello. La palabra de la definición es absoluta. Alí Babá". En un boletín de 1920 aparece una lista de 77 Presidentes y Presidentas de *Dadá*, y proclaman: "Todos los miembros del movimiento son Presidentes".

Todo esto parece pueril. Nuestra reacción más probable será la de juzgarlo como locura. Pero a poco, se lenvanta del seno de la realidad social esta pregunta: ¿Qué es lo cuerdo? — *Dadá* surge de los horrores de la guerra mundial. ¿En qué podían creer? Son muy pocos los hombres que frente a la desolación de las cosas y de las almas, creen en la seriedad fundamental de la vida. Hay que ser Goethe, o

Tagore, o Martí. Los dadaístas echan todo por la borda y escriben este párrafo enérgico que acaba en una pirueta: "No más pintores, no más literatos, no más músicos, no más escultores, religiones, imperialistas, anarquistas, socialistas, bolcheviques, proletarios, demócratas, burgueses, aristócratas, ejército, policía, patria: en fin, basta de todas esas imbecilidades. No más nada, nada, nada... Todos los miembros de *Dadá* son Presidentes".

Manejan la paradoja. Son, en realidad, una paradoja. Por eso escriben: "*Dadá* duda de todo. Todo es *Dadá*. Desconfiad de *Dadá*. El estado normal del hombre es *Dadá*. Los verdaderos Dadaístas están contra *Dadá*".

Gustan de enfrentarse con el público en actos teatrales. Tzara grita desde el proscenio: "Miradme bien. Yo soy feo e idiota. Miradme bien. Mi cara carece de expresión. Soy como todos vosotros".

Todo esto va calando en el ambiente de París. Una mañana aparece en centenares de muros la palabra *Dadá*. La escriben en millones de billetes de banco. Y reiteran: "*Dadá* no quiere nada, no pide nada. Sólo se mueve y gesticula para que el público diga: nosotros no comprendemos nada, nada, nada".

Cualquiera de estos movimientos tiene precursores. Se cita como antecedente de *Dadá* lo que ya en 1910 escribía Ramón Gómez de la Serna: "¡Oh, si llega la posibilidad de deshacer!" Guillermo de Torre consigna otros nombres en su estudio de las literaturas de Vanguardia. El vértigo no podía durar. Pronto *Dadá* desapareció de la corriente.

Veamos otras manifestaciones de la poesía nueva. Se ha llamado *neopopularismo* a cierto sesgo del canto que aprovecha imágenes de lo popular, de lo folklórico. García Lorca, en algunos poemas, representa esa modalidad. Sus libros *Romancero gitano* y *Cante jondo* la cultivan. Y ello viene ya acompañado de una valoración actual del romance. Es curioso: los románticos volvieron los ojos al Romancero español; la poesía de los últimos años lo ha reestimado. Se busca el sentido poético de las expresiones populares. A García Lorca le encantó oír al labriego llamar un "buey de agua" a la corriente en cauce lento, y decir que "a los mimbres les gusta estar siempre a la lengua del río". El libro *Marinero en tierra,* de Rafael Alberti, se ilumina con claridades populares.

XUM

La denominada "poesía pura" ocupa a estetas y a líricos. ¿Qué es? En vano se intenta definirla. Abreviemos. Es la obra de Juan Ramón Jiménez.

Es indispensable la lectura de Pedro Salinas y Jorge Guillén para situarse uno en atmósfera poética contemporánea. No me detengo en ellos. Han influído en Hispanoamérica.

El libro titulado *Sobre los ángeles,* de Alberti (1930), sitúa al poeta en plano surrealista. La zona oscura de lo subconsciente humano, con sus estremecimientos y sus imágenes confusas que una herencia psíquica milenaria ha sedimentado, viene a pedir voz que exprese ese mundo crepuscular. El Surrealismo es por eso un arte de incoherencias. Sus ángeles suben, buenos y malos, de "la selva oscura" al canto misericordioso que los pone a lo único que saben: flotar, vagar.

La profunda elaboración científica de Freud y sus discípulos, Jung y Adler, ha sugerido mucho a la poesía al examinar los estratos más ocultos de la personalidad. El poema "Tres recuerdos del cielo", de Alberti, ilustra algo de esta dirección lírica. Tiene el imaginismo inconexo de los sueños y una obsesionante preocupación por la idea de tiempo, o mejor, por su vivencia. Leído, nos agrada; vivido, sería angustioso.

Uno de los caracteres más sorprendentes de la poesía nueva es el retorno a la estrofa. Hemos visto la afinidad con algunos clásicos, primero Góngora, después otros nada excéntricos. A esta influencia se ha atribuído en parte la rehabilitación de la estrofa y otras normas que parecían destinadas al olvido. Jorge Guillén compone *décimas;* Gerardo Diego, sonetos a tenor de exigentes cánones. Pero esto no es hoy un rasgo general, ni es seguro que prevalezca.

En la novela las alteraciones han sido considerables. Fijándonos sólo en lo español, resalta la diferencia entre Galdós y Pío Baroja, sin que éste sea de los más innovadores. La novela del siglo XIX era orgánica, de plan muy cuidado; marchaba en ritmo de capítulos. No digo que todos los autores del siglo XX hayan abandonado esa preocupación de desarrollo ordenado, pero es notoria la tendencia a un fragmentarismo, a una motivación suelta que dista mucho, en lo formal, de aquel avance gradual a que asiste el lector en *Gloria,* en *Misericordia,* de Galdós, o en obras de Blasco Ibáñez, cuya técnica

es todavía del siglo pasado, o en las de Palacio Valdés, que se sobrevive.

Es bien sabido que el siglo XIX fué de auge novelístico en varias literaturas. Es característica del XX la persistencia de ese auge. Habría que determinar su grado y las modalidades nuevas. Una de ellas queda indicada. Hay otras de más momento. De Balzac a Zola y de Zola a Proust la novela se adentra en zonas humanas diferentes. Balzac quiso pintarlo todo en su visión de la sociedad. Zola aplicó métodos científicos a la novela: adoptó la estética del Naturalismo; no retrocedió ante las más repulsivas escenas de lo patológico, de lo perverso, de lo inmundo. En Proust la novela va por caminos de introspección, no al modo de la novela psicológica, que ya cultivaron Stendhal y Flaubert, sino tomando por tema la vivencia individual. La duración, el fenómeno temporal de la duración es cosa de acaecer histórico en Balzac —observa el profesor francés Thibaudet—, mientras que la duración en la novela de Proust es cosa psicológica. Lo primero es cronológico; lo segundo es de estimativa interior.

El *Ulyses* de Joyce es desconcertante. Apenas respeta un solo elemento en la estructura formal de la novela. El monólogo, el diálogo, las descripciones le sirven para levantar de los más sombríos repliegues del yo, imágenes, angustias, pedazos de voluntades rotas, un mundo, en fin, flotante en la tiniebla de lo subconsciente. Compone su libro con episodios sueltos, sin aparente secuencia lógica. Hace una mezcla paradójica, simbólica, de realidad y fantasía. No está aislado en la literatura inglesa coetánea. David Herbert Lawrence, de su misma generación, escribió novelas con esa preocupación de la parte soterrada de nuestro ser. El Psicoanálisis explica mucho de esta dirección del Arte. Pero en Meredith, que pertenece al período romántico, hay atisbos de la interioridad y el desasosiego que privan después.

Se produce en algunos casos una convivencia de géneros. El ensayo penetra en la novela. Difieren mucho: el uno es expositivo y dialéctico, la otra narrativa y descriptiva. Sin embargo, conviven. En buen número de páginas de Ramón Pérez de Ayala, por ejemplo, la prosa novelística cede el sitio al ensayo. El fenómeno apareció ya en la novela inglesa. Lo ha señalado el profesor Moulton en el capítulo "The Essay" de su libro *World Literature*. Observa que lo novelístico y lo ensayístico se mezclan en algunas obras de George Eliot y George Meredith. Y hasta atribuye el rasgo a la novela inglesa

moderna. *"That which we have in mind when we speak of the modern English novel seems to be created by the fusion of the essay and the story".*

La novela del siglo XIX recorre la etapa social, la psicológica, la realista, la naturalista. Balzac, Stendhal, Flaubert, Zola, Galdós, son sus grandes nombres. La novelística rusa es de singular fuerza, pero habría que enjuiciarla separadamente por razones de raza, de problemas sociales y por ese *pathos* sombrío que la convierte en expresión de un pueblo atormentado. Algunos novelistas rusos requieren que nos adaptemos a su extraña, dolorosa economía mental.

Hay una regularidad en la novelística del siglo XIX que desaparece en el actual. Llena ciclos en marcha ininterrumpida hasta los seguidores del naturalismo de Zola. Se injerta en ella la corriente científica. La Biología, la Fisiología, el Positivismo entran en su técnica. Pretenden un arte "experimental". En la novelística posterior, y hasta hoy, se desecha ese credo estético. Sobreviene una desarticulación del relato. Al surrealismo de la lírica corresponde la novela de Proust. Pero no prevalece una sola orientación. Paul Morand escribe la novela que un crítico llama "planetaria", no localizada, y en Hispanoamérica se tratan asuntos del terruño.

No sería impropio hablar de la autonomía de la novela hispanoamericana de los últimos años, que ha sido expresión de realidades nacionales. La nostalgia de lo gauchesco desaparecido, cuadros de la vida rural platense, la pena humana en las salitreras chilenas, la condición del indio en la sierra peruana y ecuatoriana, escenas de selvas y ríos colombianos, problemas sociales de México, todo esto se ha vertido en la novela con fuerte acento americano. Sólo algunos nombres para evocar el movimiento. Los argentinos Enrique Larreta, Ricardo Güiraldes, el uruguayo Carlos Reyles, los cuentistas uruguayos Horacio Quiroga y Javier de Viana; los chilenos Víctor Domingo Silva y Juan Marín; los ecuatorianos Demetrio Aguilera Malta y Jorge Icaza; el colombiano José Eustasio Rivera; los venezolanos Rómulo Gallegos y Teresa de la Parra; los mexicanos Mariano Azuela y Mauricio Magdaleno. En Cuba, José Antonio Ramos, Enrique Serpa, Luis Felipe Rodríguez han novelado temas nativos.

La literatura de asunto indio fué por mucho tiempo, en Hispanoamérica, cosa decorativa. Lo indio, de lejos, despertaba curiosidad.

Poemas y relatos lo trataron como elemento extraño. Eso ha cambiado. Algunos de los autores citados y otros como el boliviano Alcides Arguedas en su libro *Pueblo enfermo*, Ciro Alegría y otros peruanos han visto la cuestión india en su dramatismo, en su importancia social. La Revolución de México y el Aprismo peruano han avivado la sensibilidad literaria a ese respecto. Se trata nada menos que de un hecho demográfico que felizmente no entra en el cuadro de las dificultades cubanas. Según datos recientes, hay una población indígena de 60% en el Perú, de 54% en Bolivia, de 48% en el Ecuador, de 60% en Guatemala, de 28% en México. El porcentaje desciende a un 3 o 4% en Colombia, Venezuela, Chile; casi cero en Argentina. Sólo Uruguay y las Antillas figuran sin ese rasgo en su demografía. De modo que la llamada por Darío "América del Inca, del grande Moctezuma, del noble Guatemoc", está ahí, dolorosa, con sus viejas culturas olvidadas y sin asimilarse la del hombre blanco. El movimiento indigenista es vigoroso actualmente en las letras de la América española. Lo conducen la novela, el cuento, el ensayo, principalmente; pero también la poesía lírica.

Vimos ya, en rápido apunte, que el ensayo penetra en la novela contemporánea, en tal grado que un crítico habla de la fusión de esos géneros. Obsérvese otra característica: la novela penetra en la biografía, la crea, le da una técnica. Los autores salientes en esta dirección están en la mente de todos. Unos géneros usurpan el área de otros o conviven. Todo ello va dando alguna razón a Croce, que les negó sustantividad, a principios del siglo, en su *Estética*.

El teatro de los últimos treinta años presenta notas que lo alejaban del de la segunda mitad del siglo XIX. Indicar las principales requeriría tratamiento aparte. Muy sumariamente consigno algunas.

El hombre emprende la búsqueda de su propio yo. El afán no es enteramente nuevo. Quizá la novedad esté más en los medios. Se mira, escrutadoramente, a lo profundo de la personalidad. El teatro de los últimos años y aun, en parte, el de fines del siglo XIX, se interioriza. El injerto científico que las ciencias biológicas y el Positivismo produjeron en la novela naturalista, fué menos fácil en el teatro, observa el profesor Monner Sans. Además, el auge positivista declinaba a fines del siglo. El teatro se aleja gradualmente de la sistemática observación realista que un día pretendió hacer arte experimental y de documento humano. Una de las tendencias de la

dramaturgia contemporánea es la penetración de la poesía en la escena: lo que se ha llamado teatro poético. Sirva de ejemplo *Un día de octubre,* de Kaiser. García Lorca, junto a otros modos suyos, tiene también esa característica.

El teatro psicológico existió ya en el siglo pasado y tiene antecedentes en los clásicos. Pero el de este siglo es otra cosa. Ya en 1891 Curel, en *L'envers d'une sainte,* da una nota diferente. Evreinoff, en *Los bastidores del alma* (1910, o 1912 según la versión española), presenta una descomposición del yo en tres zonas. Influyen en esto la *Psicología* de Wundt, la de Freud...

Ibsen y Maeterlinck, Shaw, Pirandello, Lenormand, vienen a ser núcleos de influencia. Difieren, pero determinan las corrientes dramáticas de nuestro tiempo. El *Peer Gynt* de Ibsen es creación poético-simbólica.

Se cultiva la evasión de la realidad, como en *Maya,* de Gantillon (1924). Hay en esta obra preocupación metafísica. El nuevo teatro no se contenta con interiorizarse en la psiquis humana, así en lo normal como en lo patológico, sino que plantea la cuestión del ser y del conocer, al dramatizar estas interrogaciones, tan viejas como la razón. Nótese que, agotado el Positivismo, la Filosofía ha vuelto a la Metafísica. El teatro, a tenor de este tránsito, recibe corrientes ideológicas de Bergson, de Kierkegaard, de Heidegger, a más del influjo científico de Freud y sus discípulos.

Otra modalidad dramática contemporánea consiste en esa como autonomía que cobran los personajes, frente a su creador. Se independizan, gastan dialéctica con el autor y se angustian. Los casos de Pirandello son conocidos. Y ocurren en la novela *Niebla,* de Unamuno. Américo Castro ha rastreado antecedentes cervantinos del problema, que es de índole ontológica.

La pieza medieval llamada *Misterio,* que hacia los siglos XI, XII, XIII dramatizó motivos religiosos y litúrgicos, revive en creaciones de Paul Claudel, cuyo catolicismo le lleva a esas realizaciones, más poemáticas que teatrales.

Bernard Shaw representa el teatro de ideas. Su vena es satírica, y tiene no pocos antecedentes en la literatura inglesa. Se le han señalado en Swift, en Fielding, en Samuel Butler. Su teatro denuncia la inconsistencia de la sociedad actual; matrimonio, justicia, capital, reli-

gión. Estos valores, minados por su ineficacia, son los grandes temas de Shaw. Hay más ideas que creación en su teatro. Este escéptico es una de las fuerzas de disolución más tenaces en la literatura actual.

O'Neill crea un teatro de preocupación social. Lo impresiona el hombre adaptado, infecundamente, a una organización mecánica que sofoca sus mejores potencias. Y esto lo conduce al drama de la personalidad. El hombre, el trabajador, esclavizado en el trajín cotidiano, no tiene tiempo para cultivar su espíritu; no alcanza la conciencia de su sér. Sus obras *El mono velludo* y *El gran Dios Brown* expresan tan fundamental preocupación.

Algo cambia el ambiente. Escenas en museos, en cárceles, en la calle, dan rasgos novedosos al teatro de los últimos decenios. No hago sino esbozar su espíritu.

Lo apuntado sobre la literatura contemporánea, en varios géneros, indica que los escritores dan testimonio de la disolución parcial de la sociedad.

Asistimos a un recuento de valores. Tres veces en la historia del mundo se ha reorientado el espíritu humano: al término de la civilización antigua, en la revolución intelectual del Renacimiento, sobre todo en el siglo XVI, y en esta primera mitad del XX. La crisis del XVIII no fué tan honda y era, además, un efecto del Renacimiento.

Las letras evidencian un auge de lo irracional. Posición análoga adopta el pensamiento filosófico. El Racionalismo literario, es decir, cierta noción de clasicismo, cede el sitio a una diversidad de tendencias. Es el primado individualista en Literatura. Pero distingamos. Se trata de dos características: individualismo e irracionalismo. Lo primero hace casi imposibles los grupos, las escuelas. A veces hay tantos movimientos artísticos como autores de fuerza. Cada uno genera una estética. Esto lo han tratado dos profesores franceses en una admirable *Historia de la Literatura inglesa* traducida al inglés en 1939. Me refiero a los profesores Legouis y Cazamian.

En cuanto al irracionalismo, el arte contemporáneo, literatura, música, plástica, se alimenta de zonas psíquicas como los instintos, los impulsos primarios que la herencia fija, lo subconsciente con sus latidos oscuros, reprimidos. Cuando queremos apreciar con criterio racional la incoherencia de la poesía nueva, no vemos nada. Sin embargo, es congruente con el fondo psíquico que la crea y anima.

El siglo es hasta ahora de confusión, en lo intelectual, en lo estético, en lo social. El siglo XVI fué denso, confuso, tormentoso. Después imperó en las inteligencias la claridad cartesiana, cuyos últimos resplandores esparce el Racionalismo moribundo. No sabemos si los años finales de este siglo serán de claridad.

Notemos la corta duración de los movimientos. En la lírica sobre todo, irrumpen y pronto ceden el lugar a otros. Son episodios de tres, cuatro años a veces. El Modernismo era todavía una revolución de curva amplia. Duró más de treinta años. Pero no obstante la rápida sucesión de las escuelas, cada una deja una noción útil en el arte, a más de algún canto destinado a vivir.

Individualismo literario, irracionalismo, espíritu nacional, cosmopolitismo, desfile rápido de estéticas diferentes. Todo habla de un desasosiego en la raza, de una inseguridad en la estructura del mundo social. Valéry lo ha expuesto en su *Crisis del espíritu.*

Se levantan voces solitarias como la de Rilke, el poeta de Praga. ¡Qué dolor tan lúcido el suyo! Fué a Rusia. Simpatizó con aquellos hombres silenciosos, y como él dice, "de oscuridad de montaña". Fué a París. Habló de las cosas *claras* que produjo el Arte antiguo. Pero él se puso a buscar la imagen de Dios en su alma un poco eslava. Quería un Dios que se le fuese haciendo día por día en su sensibilidad: un Dios esperado, como en la vieja noción hebrea, anterior al Cristo. Raro hermano de algunos místicos fué Rilke, lector de la Biblia, de los novelistas rusos, de la *Imitación de Cristo.* Un Dios esperado, que todavía no existe. Bien podemos tomar esa concepción como símbolo tremendo de la desazón nuestra veteada de fervores.

La literatura no puede estudiarse desligada de la sociedad que la genera. Tampoco desconectada de la cultura. Es expresión de lo viejo y de lo nuevo en los valores humanos. Y es una forma de la cultura.

La Física ha rectificado en parte su explicación de la materia y las fuerzas; la Psicología ha explorado nuevos dominios en el yo; la Filosofía ha replanteado las cuestiones esenciales del sér; las teorías del Estado han cambiado el Derecho Político; se habla de un nuevo Humanismo, no limitado al clasicismo antiguo. Pues bien, la Literatura es solidaria de toda esta revolución, y en algo la ha suscitado. De todos modos, la expresa. Por eso ha sido así, des-

igual, impaciente, semianárquica, anti-intelectualista, crítica y a menudo de tesis en los últimos años.

Hay un género muy en consonancia con ese estado del mundo: el Ensayo. De ahí su riqueza en las letras contemporáneas. Es prosa apta para la expresión de la personalidad. En España y en América la producción ensayística ha sido de veras considerable. En cambio, la Crítica anda desorientada. Labor filológica rigurosa, técnica, sí la hay, sin ir fuera de España. Pero esa crítica que sigue la producción, sin la flexibilidad del Ensayo ni la rigidez de la Filología, no abunda. Pocas normas podría invocar. El crítico actual ha de ser, más que nunca, explicativo.

La razón, que era para Boileau el alto principio de la belleza en literatura, no rige en las corrientes nuevas. Lo irracional es venero psíquico más frecuentado. Pero creo que fuera del intelecto y del viejo Racionalismo, existe una fuente cuyas aguas no veo correr, salvo en tal o cual hilo silente, por la obra literaria. Refiérome al eticismo fuerte que aviva nuestras finas potencias. Más claro: hay una Etica de filósofos, que explica los resortes de la conducta. No hablo de eso. Hay otra de religiones que acuña preceptos. Tampoco la señalo. Es un tercer eticismo: el de gracia vital, el de bondad cultivada, el que serenaba a don Francisco Giner y exaltaba a don Joaquín Costa y a Unamuno. El eticismo de Martí, en fin. En la raíz humana lo hay, y fuera de él no sé yo que haya esperanza. Se ve fiero ese eticismo en la pureza de aquel *Brandt* del drama de Ibsen, cuando exclama ante el grupo de convencionales y frívolos que no lo comprenden: "Me siento entre vosotros más solo que entre las rocas de la montaña salvaje".

Necesitamos, sin embargo, otra actitud. Esa soledad, sí, pero con capacidad para simpatizar con el hombre vulgar, que no es exclusivamente el ignorante. No veo, fuera de esa zona anímica, posibilidad de que se realice la sentencia más bella que hay en las Escrituras judaicas: "Venga Tu reino": *adveniat regnum tuum.*

MEDARDO VITIER,
La Habana.

---

1 Este trabajo se publica ahora por primera vez. Es una conferencia leída en el *Lyceum* de la Habana. Tiene el inconveniente de un tema excesivo

para una sola disertación. Yo hubiera preferido limitarlo a un aspecto o género de las letras, pero se me pidió un cuadro de conjunto, que, desde luego, no se logra en tan corto espacio. Sin embargo, es explicable el interés de pedir una visión general.

Alfonso Hernández-Catá

ACLARACION DE UN HECHO

EN 1927 vivía yo en Madrid y estaba a punto de terminar el segundo tomo de *El Vigía*. Uno de sus tres ensayos trata de "Alfonso Hernández-Catá y el sentido trágico del arte y de la vida". Frente a esos estudios puse sendas y breves notas biográficas a propósito de cada uno de mis retratados: Unamuno, Pérez de Ayala y Hernández-Catá. Al comprobar los datos de la vida del autor de *Los frutos ácidos*, apresuróse el último a ratificarme algo que ya tenía yo muy oído de sus propios labios: —Nací en Santiago de Cuba, el 24 de junio de 1885. —Pero, Alfonso —le objeté—, Ramón Pérez de Ayala me asegura que usted vió la luz en... —Sí, en Aldeadávila de la Rivera, pueblecito de la provincia de Salamanca, aquí en España. Oyeme, sin embargo, mi historia. Mi padre, Alfonso Hernández Lastras, casó en Cuba con Emelina Catá y Jardines. El era Teniente Coronel de Infantería y Estado Mayor, y era hijo de España; mi madre era cubana. Once hijos tuvieron. Diez de ellos nacidos en América. Por imperativos de los deberes paternos tuvieron que volver a España, llevándome ya mi madre en su seno. Así fué cómo, por motivos de azar, no nací en Cuba. Pero no contaba un año todavía cuando regresamos a Santiago, donde me crié. Mi familia materna es de abolengo revolucionario cubano. Mi abuelo de esa línea fué fusilado por los españoles, y mi único tío varón tomó parte en la guerra de emancipación desde el primer día. En Santiago estudié en el Colegio de don Juan Portuondo, primero, y en el Instituto de segunda enseñanza, después, hasta los dieciséis años. A esa edad, y por ser hijo de oficial espa-

ñol, mandáronme, ya huérfano, a Toledo, a un colegio militar del cual me escapé a pie, viniéndome a Madrid. Ya en Madrid pasé privaciones que te he contado otras veces, y estudié en la libre universidad de la vida y de las bibliotecas públicas...

—De todas maneras... no debo publicar un dato erróneo, a sabiendas de que lo es.

—Cierto; pero hazme un favor, un gran favor personal. No me quites, ni siquiera ahí, la ilusión de que soy de Santiago, de que soy cubano. Y cuando yo muera, si muero, como debe ser, antes que tú, aclara el hecho a favor de la estricta verdad.

CONOCIMIENTO DE GALDOS

Alfonso vió un día a don Benito Pérez Galdós en la Biblioteca Nacional de Madrid. Y se decidió a hablarle. Preguntóle, el de *Fortunata* y *Jacinta,* una cosa detrás de la otra. Y después de hacerle confesar que tenía aficiones literarias, le invitó a pasar por su casa y a enseñarle algo de lo que tuviera escrito. Más de una vez Alfonso le llevó un "cuento". El maestro lo leía. Le daba una palmadita en el hombro. Y mientras decía, con paternal cariño, "Muy bien, muy bien, muchacho", iba rompiendo en múltiples pedacitos el original, para concluir siempre con el mismo consejo: "Ahora, a escribir otro; y a traérmelo cuando lo hayas terminado". Y vuelta a asegurarle que debía insistir. Y vuelta a romperle lo nuevo que escribía. Hasta que un día don Benito lo despidió, sin hacerle trizas ni devolverle el cuento, haciéndole prometer que volvería dos días más tarde. Así lo cumplió Alfonso. Recibióle Pérez Galdós con unas pesetas en la mano: —Toma. Envié tu cuento a un periódico, y lo han aceptado. Ahora, a seguir escribiendo por lo menos como la vez última. ¡A trabajar!

Y Galdós autorizaba, no mucho después, estas palabras que atesoró Alfonso en su memoria y que reprodujo en varios de sus libros: "Hernández-Catá puede y debe dar cualquier día a las letras hispanas una obra maestra". Y por eso, cuando la producción ganóle ecos egregios entre la minoría de la intelectualidad de Cuba, pudo sentenciar Enrique José Varona: "El señor Hernández-Catá es el más completo cultivador de las letras en la juventud cubana".

ESCRITOR Y DIPLOMATICO: 1907-1940

Después de publicar trabajos breves en diversos periódicos Hernández-Catá dió a la estampa, en 1907, su primer libro: *Cuentos pasionales*. Casi en seguida contrajo matrimonio con Mercedes Alvarez Insúa ("Lila"), como él hija de español y de cubana. Y regresó a su Antilla donde trabajó de lector de tabaquería y, más tarde, en la Prensa. Hasta que en 1909 fué nombrado cónsul de Cuba en el Hâvre. Desde entonces siguió en la carrera diplomática, desempeñando cargos en Inglaterra, Francia, Portugal, España —donde llegó a embajador bajo la presidencia de Grau San Martín—, Panamá, Chile y Brasil, ejerciendo en las tres últimas como ministro plenipotenciario.

Un despacho del 8 de noviembre, desde Río de Janeiro, trajo la noticia trágica. En el barrio residencial de Botafogo, cerca de la embajada de la Argentina, chocaron dos aviones. Veintidós personas perecieron. Una de ellas era Alfonso Hernández-Catá.

Entre las más frecuentes preocupaciones de Alfonso contaba la de morir tras larga y penosa enfermedad. "Yo nunca seré uno de esos despojos humanos absurdamente apegados a la vida", solía decir. "Si fuera posible contratar estas cosas de antemano, yo firmaría ya por una muerte repentina, o por uno de esos accidentes que apenas nos dan tiempo para saber que moriremos. Pero temo que La Muerte se desconcierta un poco cuando en vez de huírsele se la deja venir a tiempo..."

Alfonso experimentaba el terror a que las rosas se le convirtieran en ceniza. Alfonso rendía culto a la gloria del espíritu. Pero no era un espíritu religioso. Era mitad arte y mitad sensualidad.

En uno de sus libros describe así el instante final del protagonista: "...sintió el golpe esperado; y fué tan fuerte, que comprendió que era el último que iba a darle la vida... Sintió la presencia de su cuerpo en cien dolores y el sabor de su propia sangre en la boca. Era mucha, mucha, y como si el beberla pudiera infundirle nueva vida, la escupió con la postrera voluntad... Después todo fué paz, viaje ingrávido, sombra".

I

SENTIDO TRAGICO DEL ARTE Y DE LA VIDA

"Aquel que no pasó dolor no tiene derecho a decir que ha vivido".

La sentencia de Séneca diríase la médula del arte de Hernández-Catá y de la vida de sus criaturas. Estas no se producen en máximas derivadas del filósofo latino de Córdoba. Pero piensan y sienten de aquella manera. Sin dejar, por ello, de pertenecer en ningún momento a nuestra época. Ansían conquistarse el derecho a probar que han vivido. Y se lo conquistan a fuerza de luchas oscuras, de hondas fatigas, de agónicas tribulaciones. Agobiadas de inquietud y desolación no huyen, acobardadas, de la aspereza humana. La arrostran. Y casi siempre, el afán de combate concluye en definitiva derrota. Sueñan vislumbrar, en las lóbregas profundidades del Destino, una lucecilla prometedora que les aclare un rinconcillo en la tiniebla. Si ríen, cuando ríen, su risa no puede prolongarse. Porque pronto —sedientas de vivir su dramático sentimiento— se mezclarán, ineluctablemente, con las hadas del dolor y el exterminio.

La obra de Hernández-Catá carece de elemento cómico. ("El mundo es una comedia para los que piensan y una tragedia para los que sienten". Lo ha dicho Horace Walpole).

Así se comprende mejor que, en la obra de Hernández-Catá, hallemos otro elemento hijo del contacto del sentimiento con la realidad: la ironía. "La ironía es un dolor que no acierta a llorar y sonríe: la ironía es un veneno dulce". He ahí cuán bella y sutilmente la define el propio creador que comento, por labios de uno de estos personajes.

En ninguna página de Hernández-Catá priva la crueldad gozosa, como en muchas de Swift y de Voltaire y en no pocas de Eça de Queiroz y Dostoiewsky. Pero con frecuencia destila la ironía en ellas su matiz de impotencia. Y entonces trae al recuerdo la definición realista de Litrée: "La ironía es un perro que no puede morder y enseña los dientes".

LA NOTA NUEVA

Una de las más asiduas ambiciones literarias de Hernández-Catá era traer la nota nueva a sus ficciones. No quiero decir —ni

se debe entender— que esa novedad se refiere a las escuelas, según la tendencia en boga en el momento de escribir. Contrariamente, Alfonso menospreció siempre el snobismo. Lo que dice de sus versos, en el único libro del género que publicó —*Escala*— aplícase a su arte en general: "Versos sinceros ajenos a propósitos de deslumbrar y al triste designio de rebajar el rango del arte —hecho de locura de eternidad— a lo efímero de las modas, entre los de ayer y los de hoy, no hallaréis, lector, diferencia excesiva. Ni extremos extatismos, ni malabarismos, que ponen al arte en riesgo de caer en habilidades baladíes. No habiendo sentido el imperativo genésico de crear nuevos moldes, no he querido fingirme la necesidad de romper los antiguos... En todo tiempo hubo, por fortuna, poetas; y en todo tiempo en torno a cada verdadero innovador, eunucos salteadores y bullangueros se entregaron a imitaciones estériles". La nota nueva era en su obra de *contenido*. Aspiraba a enriquecer el repertorio temático de la novela y del cuento en su idioma.

Pelayo González, el segundo de sus libros en orden cronológico, reproduce un tono desconocido hasta su día en la literatura española. Sus precedentes hay que buscarlos en la inglesa: *Sartor Resartus*, de Carlyle; y en la francesa: *La Rôtisserie de la Reine Pedauque*, de Anatole France.

Aunque la literatura española contaba con páginas representadas por animales, como las del coloquio de los perros cervantinos, carecía de una obra amplia totalmente dedicada a los irracionales en tono ficticio. Aquí acudió, también, Hernández-Catá, mediante su creación de *La casa de fieras*. La ironía del autor subraya, en este *bestiario*, el hecho de que el plano inferior es el del animal *social*, no el del *irracional*. Basta conocer la opinión que tiene la hiena de sí misma: "Yo como cadáveres igual que el hombre y el hombre me detesta y me pone siempre de odioso ejemplo. ¡No lo entiendo! Será porque no los como con tenedor". De convenir en que, a veces, ironía y melancolía son hermanas, bien lo ilustra el pensar del pato que alienta en *La casa de fieras*: "Poeta, demasiado poeta. Unas veces sueño con ser cisne y otras con ser faisán, y como la envidia enferma el hígado, el hombre ha hecho del mío uno de sus manjares predilectos". Preocupados, otra vez —y siempre— con el hombre —su más grande enemigo— estos animales no olvidan los peligros, los engaños y las traiciones a que frecuentemente somete

al hombre su compañera. Y dice el oso: "Tardío, frío, paciente, y, sin embargo... Mis brazos son casi tan temibles como los de algunas mujeres".

"El tercer Fausto", una de las cuatro narraciones que integran el *Libro de amor,* apoyándose inicialmente en la sed rejuvenecedora ansiada para la especie humana por el doctor Voronoff, supera —en riqueza imaginativa, en fantasía y audacia— todas las ambiciones biológicas del buen Mefistófeles contemporáneo.

Al protagonista de "El aborto", novela breve incluída en *La voluntad de Dios,* se le ocurre esta insólita teoría, luego de haber tomado parte como soldado en la Primera Guerra europea: que así como un ser lega a otro sus bienes materiales, pudiera legarle, también, los espirituales y técnicos. ¿Cómo? Mediante increíbles injertos hechos en músculos recién amputados, primero, y en organismos vivos, después: teoría que franquearía nuevos caminos al hombre, una vez lograda en la práctica. Héla aquí formulada: "Y si ahora se hereda una tierra o una casa o un título, en un mañana muy cercano podrá también legarse un curso de electrotecnia o diez años de trabajos filosóficos. Y el hombre que reciba la herencia, partirá desde el punto final de ese legado, hacia arriba; y por ello, el progreso de la Humanidad pasará de progresión aritmética a progresión geométrica". El protagonista de "El aborto", el profesor Henrich Teufelsdroeckl, así como su antiguo maestro, Herman Lussenhop, que le auxilia en sus investigaciones, caen, por fin, como tantos héroes científicos de la vida real, inmolados por las muchedumbres supersticiosas. Humorismo. Pero humorismo trágico, tratándose de la obra de un escritor sobrecargada de tintas oscuras. Y si *Pelayo González* nos hizo recordar al *Sartor Resartus,* ese apellido, Teufelsdroeckl, vuelve a remover el recuerdo carlyleano dentro de las letras españolas.

En "La madrastra", otra de sus ficciones breves, Hernández-Catá apartóse de una costumbre psicológica general. En vez de hacer de la madrastra el tipo de intrusa, objeto de odio, cuando no de escarnio o desdén, truécala en flor de cariño, de adhesión y respeto que la ennoblece y la acerca a su hijastro. La eficacia del logro recuerda al Edgar Allan Poe que en su soneto "To My Mother", dedicado a su suegra, rectifica prejuicios tradicionales gastados ya en cuentecillos del peor gusto.

En "La piel" (de *Los frutos ácidos*) se estudia por primera vez en las letras españolas el error divino de haber insuflado un espíritu de elección en un cuerpo de raza postergada. La tragedia de un negro que, hijo de blanco, siente inclinación por todo lo noble, por todo lo justo, por todo lo bello. Sensibilidad exquisita, en suma, en choque trágico con un medio hostil. Porque su epidermis, contrastando en color con su espíritu, cerraba para Eulogio Valdés —que así se llama el protagonista que se adelantó en apellido y en drama a *El negro que tenía el alma blanca,* de Alberto Insúa— todas las puertas ideales abiertas por su inteligencia, ávida de libertad y devota de perfecciones.

Animado —sin duda— por el triunfo artístico que acusa "La piel", y preocupado, frecuentemente, con el problema de las luchas raciales, Hernández-Catá escribió más tarde, atento siempre a la nota nueva, "El drama de la señorita Occidente" (que forma parte del *Libro de amor*), "Los chinos" (uno de los cuentos de *Piedras preciosas*) y "Cuatro libras de felicidad" (narración breve que da título a una de sus obras postreras).

La última novela que produjo Alfonso Hernández-Catá, *El ángel de Sodoma,* afirmóle en su intención deliberada de rehuir el tópico novelesco. En otras palabras: se adentró allí, nuevamente, por campos creadores inexplorados hasta entonces en la ficción española. Aquí presenta su autor un caso de homosexualismo que culmina en tragedia. Hasta la fecha en que apareció *El ángel de Sodoma,* el tipo patológico que en la ficción arrostra Hernández-Catá —como antes la suegra y la madrastra— motivó comentarios crueles. O movió a risa, presentado en grotesca y burlona caricatura. Desde 1928, luego de conocer la pasión y muerte de José María Vélez-Gomara (protagonista de la novela), el lector español conocería un nuevo matiz de conciencia: el del sér predestinado a caer en el peor vicio para que pudo nacer el hombre; y que, después de luchar patéticamente contra sí mismo —en agónica renunciación que le amenaza con quedar superada— opta por la muerte. Caso opuesto al de *The Well of Loneliness,* de Radclyffe Hall, en las letras inglesas, nunca siente tampoco el lector de moralidad limpia, ante el drama de José María, la menor repugnancia. Jamás piensa que, de haber tomado tal o cual precaución, en apuro del albedrío, hubiera podido curarse de su inclinación, en vez de sentir el imperativo

erótico de la tendencia sexual que sólo halla fin con la muerte: cuando el hombre —José— en su postrera trinchera de dignidad, mata en él a la mujer —María— en su primera blandura de gozosa esperanza. Integra autofrustración.

ESTILO. LA MUSICA DEL MAR

Hay, en la prosa de Hernández-Catá, una exaltación magnífica y una armonía sinfónica como de voz de mar. Recuérdese que sus sentidos se pusieron en contacto con el mundo en una isla. Y nótese que sus descripciones más fuertes, rítmicas y apasionadas en el mar casi siempre se inspiraron. Ya en la narración "La magia de la Venus plebeya", inserta en *Pelayo González*, celebra el regocijo con que, luego de las noches de borrasca, aparece el faro de la distante costa: "¡Cuántas alegrías mirando al mar quieto y benigno, cuánto júbilo al ver las barcas inclinarse con gracia, henchidas las velas, y al ver regresar a la rada los barcos que habían derrotado a la tempestad, desarbolados como raros pájaros gigantescos!"

Marinos y navegantes viven, inquietos y aventureros, en muchas de sus páginas. Y la voz del mar, evocando la de tierras lejanas, se repite con frecuencia: "Poco después, la popa del *Palinuro* quedó en silencio, y al cabo de un rato, de la proa llegaron nuevas voces dominadas por la gangosa melodía que suavemente subió y se expandió en la serenidad de la tarde. Era una melodía lenta, acompañada de modo monótono, pobre; y, sin embargo, parecían sintetizarse en ella todos los hechizos de la tierra. Por el hilo de aquella melodía, la tierra tiraba suavemente de los once hombres que se desprendieron de su seno para vivir en un elemento extraño. Una dulzura de hogar, un temblor de amor, una fragancia inefable de flores, de hojas, de llama de retamas, de jardín despertado por las primeras lluvias abrileñas, se exhalaba de aquella tonada vulgar".

Y si en "La patria azul" (en *La voluntad de Dios*), de donde tomo ese ejemplo, recuerda a la tierra desde el mar, en "Bajo la luz" (del *Libro de Amor*), recuerda al mar desde la tierra: "A mí, desde la infancia, me atrae el mar, me tienta el mar. A veces, tierra adentro, he sentido su sal y su yodo en la boca y en sus desordenados vientos en la fantasía. Los relatos náuticos me fascinan. Si hay otras vidas, yo he sido ya marino o me aguarda aún la dicha

de poderlo ser. Nada del mar me es indiferente... Preguntadme la fecha de los grandes naufragios, las hazañas de los grandes piratas, y hasta las más complicadas maniobras de un velero de cinco palos, y veréis cómo no me equivoco... ¡Mar, que tienes de madre y de madrastra por cuanto meces y por cuanto azotas; tuyo soy; y aunque nunca he ido sobre ti, en tus playas y lejos de ellas parezco uno de esos caracoles llenos de tu vasta resonancia, en cuyas entrañas nacarinas cantan siempre las sirenas de Ulises!..."

Leídas las páginas de *La muerte nueva,* uno de los más ambiciosos libros de este novelista, escribió Gabriel Alomar: "Quisiera poner aquí todos los elogios al estilo que alcanza en *La muerte nueva* Hernández-Catá". Y refiriéndose, finalmente, a su prosa, observó Jorge Mañach: "La prosa de Hernández-Catá, henchida más que maciza; clara, limpia, voluntariosa, pero capaz de afiligranarse sólo según ley, como los bellos cuarzos".

HERNANDEZ-CATA Y EL CUENTO

Estableciendo relación directa entre la época en que vivía y el género literario de su preferencia, Hernández-Catá sustentaba esta teoría: "Para épocas extáticas en que el movimiento y la aventura eran excepcionales, escribiéronse las novelas latas, propicias a las horas de tedio; para hoy que estamos enfermos de velocidad, sean los cuentos y las narraciones breves; que no de las dimensiones lineales, sino del poder profundizador del artista, dependerá dotarlos de virtud para producir, sin mengua, una alegría, un dolor, un anhelo, un paisaje o un Universo íntegro. En las pupilas de Cleopatra veía Antonio el inmenso Nilo lleno de galeras... No puede dudarse, pues, de la capacidad de un género que así concilia el ritmo acelerado de estos tiempos con la aptitud de recibir y revivir cuanto la observación, la fantasía y el pensamiento otorgan a las obras imaginativas".

Refiriéndose a *Una mala mujer* (la séptima, cronológicamente, de las obras de Hernández-Catá), donde hay más de un cuento inolvidable, como "La institutriz", escribió José Enrique Rodó: "Sus cuentos me emocionan y me dejan una estela de recuerdos y de sugestiones cual si fueran episodios vivos o tenaces imágenes de un ensueño de belleza, de exaltación, de amargura, cuya clave sería la

interpretación de la vida, árbol que entre el follaje innumerable oculta un tronco enjuto por donde circulara toda la savia de la verdad única".

Con motivo de los veintiuno que integran *Los siete pecados,* tan alabados por Emilia Pardo Bazán, escribió Enrique Díez-Canedo: "En ellos, muchas veces, por debajo de la anécdota impresionante, se siente el latido de una pasión en que se traduce a lenguaje de eternidad lo efímero de los gestos humanos".

Al aparecer *Piedras preciosas,* dijo Eduardo Gómez de Baquero *(Andrenio)*: "Aunque Hernández-Catá ha cultivado con fortuna todas las formas narrativas, o, si se quiere, todas las dimensiones de la novela, sobresale en las formas breves. En las novelas cortas y en los cuentos están sus mejores relatos, y suele mostrar, en ellos, un arte seguro de condensación y de selección de elementos artísticos".

Y Eduardo Barrios, al prologar, en Santiago de Chile, la colección de *Sus mejores cuentos,* de Hernández-Catá, resumía: "En ninguno de los géneros literarios, como en el cuento, se advierte mejor la verdad de que cada motivo exige su forma propia. El buen cuentista sabe que, si no acierta con esa forma única que calza perfectamente al asunto, éste se malogra o pára, a lo sumo, en aceptable remedo. Hernández-Catá posee como pocos este dón de distinguir la forma propia de los asuntos que la vida, suya, ajena o universal, le brinda".

UNIVERSALIDAD Y CUBANISMO

El no haberse limitado dentro de las demarcaciones del color local; el haber cruzado varios mares y conocido diversas tierras; el haberse lanzado en audaces saltos creadores desde un trampolín que supo de plurales espacios es responsable de que al hablarse de la novela y del cuento hispanoamericanos, no se mencione siempre el nombre de Alfonso Hernández-Catá. ¿Por qué estrechar la literatura dentro de las demarcaciones fronterizas? De subsistir, en general, semejante criterio entre los comentaristas de las letras hallaríamos a Inglaterra sin la mejor parte de Shakespeare: porque no fueron, en muchos casos, hombres y lugares de su tierra los que dieron carácter y escenario a sus dramas. Otro tanto ocurriría en

Francia con el más francés de sus escritores del XVIII: con Voltaire. Porque las criaturas de sus narraciones y los sitios por donde vagaban no eran de la propia patria del de *Candide*, del de *La princesa de Babilonia*, del de *Zadig*.

La palabra justa la escribió Stefan Zweig, cuando, refiriéndose específicamente a Hernández-Catá, y hablando en Río de Janeiro a nombre de los escritores de Europa, preguntaba: "...¿quién, en resumidas cuentas, sirve mejor a una nación que aquel que la saca de sus fronteras, que conecta y une su literatura con la literatura del mundo, y, al elevar su propio rango, eleva así el rango de su patria?"

No hay que olvidar, sin embargo, que en la *Mitología de Martí*, dando también la nota nueva dentro de las apologías consagradas al claro varón de su Antilla, recrea Hernández-Catá, idealmente, la egregia figura del apóstol americano. Renuncia a los hechos domésticos e históricos, para concebirlo con otra dimensión entrañable, que se aparta del hecho específico y que se eleva a planos sensibles de poesía superior; pero encuadrado siempre dentro del marco telúrico inconfundible, que evoca con infinita ternura. Mas, aunque así no fuera, aunque no tuviera Cuba esa *Mitología* ni tantas alusiones evocadoras en no pocos libros de Hernández-Catá, a medida que se estudie su producción se irá descubriendo que el artista conocedor de que la inconformidad, sombra del alma, engendra todos los progresos, fué sembrando, en el fecundo descontento de su creación, semillas de novedosos pétalos cuya gloria se reflejará en la tierra a la que, según el mismo Stefan Zweig, le sirvió, en sentido literario y diplomático, "maravillosamente".

Lo que en Unamuno era metafísica, dogma, horror ante el sér desintegrado, fué, en Hernández-Catá, aventura intensa. Pero aventura humana, de arcilla y de ensueño indivisibles. Y su pesimismo, que provenía de la "carne triste", calificada por Mallarmé, apesadumbró en él, con frecuencia, la luz deslumbrante de su tierra, transmutándola en esa atmósfera, triste y nubosa, propia de los nórdicos Knut Hamsun y Strindberg. De ahí que casi todos sus entes de ficción puedan decir con Hebbel: "Somos tan pequeños como nuestra alegría, pero tan grandes como nuestro dolor".

Siempre creyó este hombre que la miel está en el viaje, no en la cima; en el esfuerzo, no en el resultado...

XUM

Si el futuro estudia su obra, con primor y con justicia, acaso vea, como lo anticipó uno de sus apologistas, que la sombra de su labor se alarga viva hacia el porvenir.

JOSÉ A. BALSEIRO,
Barceloneta, Puerto Rico.

A propósito de "Luz que Flota en el Olvido"

(Selección de sonetos colombianos arreglada por Carlos García-Prada)

LA empresa parecía temeraria. Hacer una compilación de sonetos debidos todos a autores colombianos de manera que palpitase en ellos una idea coherente, una virtud espiritual común, con cuyo prestigio esas composiciones imaginadas por talentos de tan varia sensibilidad y de conceptos tan divergentes frente a los grandes problemas de la vida, vinieran a formar algo así como el poema lírico del alma colombiana, tenía los caracteres de una batalla perdida antes de empezar la lucha.

Había, además, otro escollo: para que no fueran demasiado patentes las divergencias de forma era necesario buscar con criterio elevado piezas de un valor indudable, no sólo del punto de vista de la idea, sino también, y principalmente cuanto a la forma, por tratarse del "breve y amplísimo carmen" en que dejaron lo mejor de sus sentimientos Alighieri, Shakespeare, el hombre de las *Luisiadas* y en nuestros días Foscolo, Baudelaire y Carducci. La lectura de la selección nos deja la dulce y sorpresiva convicción de que en este país, nobles espíritus, inteligencias distinguidas han dejado en forma de sonetos la ecuación de la sensibilidad nacional.

Casi toda la vida espiritual de cuatro generaciones aparece aquí proyectada sobre la pantalla de la poesía en forma no solamente atractiva y hermosa, sino principalmente histórica en el sentido de prodigioso recuento de nuestras aspiraciones, de nuestro modo de con-

cebir la existencia, de nuestros duraderos pesares y de nuestras aparentes y efímeras alegrías.

Es verdad que no es obra del primer venido el arreglo de una selección como ésta. En García-Prada concurren por maravillosa disposición de las musas todas las cualidades requeridas para llevar a cabo obra de tantos quilates literarios y psicológicos. García-Prada es un poeta, no en el estrecho sentido de que expresa bellamente sus sentimientos en cabos rimados, sino en el de su compenetración con el alma de las cosas y con el significado esotérico de esta exhalada sucesión de fenómenos que llamamos vida. Es, además, un esteta, es decir, un hombre que atisba las leyes de nuestra sensibilidad. Conoce nuestra poesía, la entiende y la adora con pasión refrenada sólo por el instinto de la belleza ínsito en su delicado espíritu. Por último, el amor a la patria, sublimado por la ausencia, le abría de par en par las puertas de ese magnífico acervo de recuerdos que es la vida nacional.

No creo que ningún otro país de América suministre una cantidad de poesía, expresada en sonetos, suficientemente copiosa para completar una selección tan abundante en piezas maestras y de tan hondo significado.

Ocurre, sin embargo, que hay poetas a quienes la forma del soneto deja de atraer con fascinaciones irresistibles y otros a quienes acaso les presenta su forma. No figura José A. Silva en esta selección: los acentos de su alma eran de naturaleza eruptiva, pero la firme elegancia de su espíritu le imponía la expresión en las formas menos evidentes y embarazadas. Su espíritu flota sobre el libro, como acongojado de que su alma no aparezca aquí en contacto con el espíritu de la patria. Fidel Cano, cuya vida forma parte de una época hermosa y doliente de la existencia total del país, fué poeta de hondas emociones y de forma severa y hondamente personal. No figura en este libro porque no se expresó en sonetos su musa del hogar y de la naturaleza. Dejó uno, solamente, que aparecerá en el proceso de la historia contra cierto mandatario.

No todos los grandes poetas fueron cultores apasionados del soneto. No aparece uno solo en los cuatro volúmenes de versos labrados con el cincel con que trazaron los pliegues del manto de los dioses los escultores de Grecia. Apenas por su respeto a Baudelaire usó la forma del soneto en las insuperables traducciones de las

Flores del alma con que enriqueció la lengua alemana. No están en sonetos los más bellos versos de Goethe.

Por último cabe una ligera observación. Entre los sonetistas del volumen la nota del humor colombiano está representada por dos sonetos del genialísimo Luis E. López y por uno o dos desahogos verbales en que el humor se subordina a la tristeza. ¿Es que la inteligencia colombiana es por naturaleza y en grande abundancia triste? Es verdad que somos tristes, pero el humorismo no riñe con la melancolía de la vida interior. ¿Es que el soneto no se presta a las expansiones del buen humor? Importa leer a Pascarella en su "Scoperta dell America".

Carlos García-Prada ha levantado a Colombia un monumento de ladrillos babilónicos con inscripciones perfectamente legibles y además hermosas.

BALDOMERO SANÍN CANO

Realidad Lírica Peruana

SE dice una verdad rotunda —por tal razón siempre evadida por los "críticos"— cuando se afirma que la actitud literaria peruana, en cualquiera de sus anteriores etapas, no correspondió en ningún sentido a nuestras realidades. "Fué una actitud de cultura, no una actitud de espíritu", tal, como para toda América, lo asevera Juan Marinello.

El Perú colonial y el Perú republicano de la primera centuria, mantuvieron fieles los oídos domésticos a los mensajes literarios que dictaba, variando entonaciones y señales, la dictadura artística de Europa. Situación original y absurda, instaurada en todo el continente, no era por cierto sino el cordón umbilical con que seguíamos atados al patronazgo occidental. Perfectas colonias de ultramar, nada faltaba para el vasallaje, ya que presidiéndolo, tal como ahora, alzaba su vigencia decisiva el tutelaje económico. Europa timoneaba los gustos, las rutas y los avances literarios, en la misma forma omnipotente y veleidosa con que hacía oscilar el valor de la moneda y mantenía las riendas comerciales de nuestros países.

Pero esta suerte de dictadura artística, es deber reconocerlo, no era obra deliberada de los occidentales. Europa creaba direcciones estéticas y mudaba caminos en el Arte respondiendo a exigencias ineludibles de su evolución histórica. Cada escuela literaria, cualquier tendencia artística, toda remuda de ideales, nacían a la acción en perfecta consonancia con las realidades políticas, económicas y sociales. Revoluciones artísticas, pues, hechas como a la medida para la realidad que integraban y enfrentaban. Y América las hacía suyas porque sí, al estilo de las modas, brindando el mandato gratuito de su complaciente coloniaje a los cenáculos europeos. La irrespon-

sable actitud no podía engendrar sino este hecho harto conocido: mientras las expresiones literarias europeas señoreaban en su Continente, como frutos de un largo proceso económico y social, en América venían a cumplir el papel de flores de invernadero, celosamente cuidadas por media docena de intelectuales. Hecho tan natural como ésta su consecuencia: en más de una ocasión los literatos americanos fueron cultivadores trasnochados de escuelas ya caducas o de movimientos literarios plenamente liquidados en Europa.

Los artistas de talla mayor que exhibe América en tales épocas, no son ni pueden ser representantes continentales de tal o cual revolución artística nacida en otras latitudes. Fueron siempre una especie de Robinsones, creadores de su propio mundo, con temperamentos cuya expresión coincidió, en veces, con las directivas vigentes en Europa. Salvo, claro está, los evadidos de América, algunos de los que llegaron a gonfalonear nuevas escuelas, por paralelos y en idiomas extraños, con fruto glorioso e indiscutible aunque en franca condición de descastados.

París, más que otros centros europeos —tornado meridiano cultural— casi siempre exportó sus mandatos literarios a través de España, cuyas aduanas —como aquellas de la Casa de Contratación de Sevilla— demoraban el reembarque y dejaron zarpar las galeras con mercaderías trasnochadas en más de una ocasión. América no discutía el envío. Y aceptaba las corrientes de ultramar con la misma sumisión con que los indios recibían las imposiciones del comercio colonial; con la diferencia de que unos —los literatos— aceptaban con deliberada complacencia los abalorios forasteros y las modas inútiles, en tanto que los otros —los indios— se hacían de las navajas, los naipes, los espejos y las podridas mercancías, bajo el látigo de encomenderos y corregidores.

En realidad, ambos se hacían de desechos. Y una producción literaria amasada con desechos —así fuera con directivas de primera mano ajenas a su ámbito —nada valedero podía forjar para nosotros. De ahí que: ¿cuál es la alta contribución de América al romanticismo, al naturalismo, al parnasianismo y demás movimientos que agitaron los espíritus de Europa, a la par que sus revoluciones políticas, sociales y económicas? Ninguna. No hay obra cumbre capaz de alinearse al lado de las grandes obras europeas. Lógicamente, no pudo haberla. Las obras meritorias nacidas en América, particu-

larmente del tipo romántico y modernista, no han sido producto sino de la aptitud de creadores aislados cuya expresión adoptó, naturalmente, el cauce demandado por su espíritu. En poesía, sobre todo, se tradujo el temperamento de cada creador, aflorando libremente con cualquiera de esas disposiciones —hipopsíquica, hiperpsíquica, mesopsíquica— en que divide Ramón Pérez de Ayala las aptitudes innatas del poeta.

La actitud subordinada fué común a todo el Continente. En ningún país tuvo la literatura la vitalidad y la trascendencia propias de las literaturas que nacen y se afirman en íntima consonancia con sus propias realidades. El Perú, como los demás, vivió de prestado, siguiendo con dócil afán las vicisitudes de la literatura occidental. En tan larga época huérfana de modos propios no puede confortarnos, sino en parte, la insurgencia inusitada de algunas figuras que agitan el panorama cultural, para enseñarnos las primeras posiciones verticales del espíritu —base de toda liberación— y cuyas voces con perdurable resonancia sostienen hasta hoy el aliento emancipador de nuestra literatura. Baste citar a don Manuel González-Prada, quien con obra y ejemplo nos enseñó a ser *hombres, porque ni eso sabíamos,* según la firme expresión de Alberto Hidalgo.

Esta situación de apego y servidumbre a todas las señales literarias de afuera abarca todo el período colonial y persiste en el primer siglo de la República. Su liquidación sólo había de empezar cuando la conflagración del año 14 —de la que fué partícipe América en uno u otro sentido— desparrama sus consecuencias revolucionarias en el mundo, tras el primer acto de una tragedia que empalma su encendida vigencia a la hora presente. Allí, en el período de la postguerra, hay que buscar las raíces que amparan el gesto propio ensayado por la literatura continental. Y en tal período, fecundo y contradictorio, encuéntrase el origen de la actual poesía peruana, materia de mi ensayo.

ANTECEDENTES Y PRECURSORES

Hacia 1915 empieza a bambolearse la especie de *Bastilla literaria* instaurada en Lima desde la Colonia. Usando y abusando de un centralismo de lejana tradición, la capital monopoliza obras, direc-

ción y prestigio de la cultura del Perú. De sus cenáculos salían las directivas y las normas, los rumbos y las consagraciones literarias. Ni la voz ni la acción de las provincias se hacían presentes. Mensajes provincianos que arriban, de tarde en tarde, languidecen por falta de ímpetu o se desnaturalizan al pasar por las aduanas de un ambiente literario hostil y encoyundado a las brújulas literarias europeas.

No olvido, por cierto, la rebeldía del "cholo" Meza y la talla serrana de su prosa, sin acústica posible en un medio de aire enrarecido, donde los mejores impulsos torcían a la negación de sus fueros, mitad por las urgencias del pan regateado y otro tanto por la evasión a los planos viciosos y esnobistas del decadentismo forastero. A la larga, era la única evasión posible aunque estéril, de un mundo hostil y lleno de prejuicios; a la manera de los románticos franceses, que en pugna arrebatada y también inofensiva, desdeñaban al burgués y se fugaban a latitudes ideales. (Aquí como allá, con los pueriles intentos de "epatar": un literato paseando con zapatos de dos colores; Teófilo Gautier luciendo su clásico chaleco rojo). Junto al cholo Meza hay que recordar a otro alto temperamento provinciano: Abraham Valdelomar. Talentoso y sibarita, muere sin acabar de desprender los ojos de Europa y de su cielo *colónida,* pero vale su ejemplo de literato de provincia, impuesto sin antecedentes sociales o de fortuna, por virtud exclusiva de talento, aunque para imponerlo haya tenido que usar toda una estrategia de talantes y posturas.

De pronto, con un empuje inesperado, insurgen las provincias. Y la región —como lo registra Alberto Ureta— cobra un valor desconocido y hasta una beligerancia inusitada en la literatura peruana.

El movimiento nace, se estructura y se expande desde dos ciudades del Perú: Trujillo y Arequipa. Alberto Hidalgo comanda el grupo del Sur que irrumpe con más acentuada rebeldía y ataca con menos misericordia al feudo literario limeño. Posteriormente ha de darle el golpe de gracia (*Muertos, heridos y contusos,* 1920) y en compañía de Alberto Guillén (*La linterna de Diógenes,* 1921). Los dos colocan, también, los primeros impactos sobre el decadente Modernismo y lanzan la modulación inicial de la poesía nueva: Guillén, con lastre romántico, todavía; Hidalgo, con entonación más decidida, a impulsos del aliento marinettiano. No cuadraba mejor título a la revista que sirvió de expresión a ese grupo: *Anunciación.* De anunciación era en efecto su voz. Anunciación del nuevo orden

poético que a poco se incorporaría definitivamente a nuestra literatura.

Hasta allí, hasta el grupo del Sur, y más propiamente en Hidalgo, su gonfalonero, hay que ir a rastrear el impulso de la faena revolucionaria que barrió con los módulos poéticos imperantes y afloró en obra madura ya no en ellos, sino al otro extremo del Perú, en Trujillo, con César Abraham Vallejo (*Trilce,* 1922, publicado en Lima).

Si ese es el camino —el del Sur y el grupo de Hidalgo— para encontrar el impulso revolucionario, hay que voltear la vista al Norte, a Trujillo, para toparnos con el primer encaramiento a la tierra, a lo nuestro, que es como decir el descubrimiento de la primera actitud peruana. La dirección parte de un grupo donde alternan Antenor Orrego, Alcides Spelucín, César Abraham Vallejo, José Eulogio Garrido, y otros escritores y poetas de una generación que se enfrenta a su ámbito. Le corresponde a Vallejo el primer esfuerzo organizado al plasmar poéticamente la inquietud aquella en *Los heraldos negros* (1918). Libro es éste de neta raíz romántica por su sinceridad y el primer inventario lírico de la temática andina conjugado con el nuevo espíritu. En la tesis que Vallejo presentó para el bachillerato en Letras (Universidad de Trujillo, 1915), pedía a nuestros poetas usar la sinceridad de los románticos para liquidar su condición de vasallos y enfrentarse con voz propia a las tareas de su vocación lírica. Consigno aquí sus frases: "Hoy en el Perú, desgraciadamente, no hay ya el entusiasmo de otros tiempos por el romanticismo; y digo desgraciadamente, porque siendo todo sinceridad en esta Escuela, es de lamentar que ahora nuestros poetas olviden esta gran cualidad que debe tener todo buen artista. Dados demasiado a la imitación, hoy más que nunca se despliega la tendencia desenfrenada por seguir en literatura el camino de fuera. Necesitamos proclamar nuestra autonomía literaria".

Sirvió de vehículo de expresión para el grupo norteño la revista *Perú* (posteriormente aparecería *Norte,* dirigida por Orrego), cuyo sólo nombre está dando ya la tónica de la inquietud literaria. En ella se revela el nombre de otro poeta: Alcides Spelucín, quien evidenciaría la conquista de nuevos avances estéticos en su obra primigenia, *El libro de la nave dorada,* publicada destiempo en 1926.

La actitud de las provincias no queda allí. Vallejo e Hidalgo vienen a Lima y allí dan la batalla decisiva. En vano pontífices literarios tratan obstinadamente de cerrarles el paso. Entre ellos el pontífice de "Correo Franco", en la revista *Variedades,* desahucia la poesía de Hidalgo y le sugiere paternalmente a Vallejo que cambie el ejercicio poético por la siembra de zapallos o papas. (Vallejo aparecía caricaturizado, ilustrando esa crítica, tendido sobre los rieles de una línea férrea, sirviéndole de almohada una melena colosal.) Era en vano todo lo desplegado por la cándida defensa de los reductos literarios acorralados. Llegaba el principio del fin. Venciendo una etapa miserable y dolorosa, Vallejo publica *Trilce.* La audacia de este libro, renovado en forma y fondo, trastornando leyes y principios consagrados, con calidades de cosa primordial, recién nacida, provoca una enconada reacción de hostilidad en el ambiente. Acertó Bergamín al decirlo en el prólogo de la segunda edición. Pero la voz ruda, tajante y decisiva había sonado y no había poder capaz de acallarla. Por lo demás, a pesar de la indiferencia que substituyó a la hostilidad inicial por su aparición, *Trilce* se ha vengado con creces al conquistar consagración unánime y al convertir en admiradores suyos a los más recalcitrantes detractores de la primera hora.

Hidalgo, entretanto, había viajado a Buenos Aires tras imponer su libro *Muertos, heridos y contusos,* y, superando la nota vanguardista, publicó dos nuevas obras: *Tu libro* y *Química del espíritu* (Buenos Aires, 1926).

Es así como empieza a perfilarse la poesía peruana inaugurando su presencia en la literatura merced a la voz de las provincias. Posteriormente veremos que el comando adquirido por ellas, con esta inesperada insurgencia en la escena literaria del Perú, lo siguen manteniendo hasta hoy.

LA ETAPA DE TRANSICION

Por aquellos años Europa comenzaba a desbordar todas las vastas consecuencias revolucionarias de la guerra del 14. América, sacudida profundamente en sus raíces económicas, abrió los ojos ante el panorama inédito que se le presentaba, nutrido de sugestiones y perspectivas en todos los órdenes de la vida. En trance desconcertado, anárquico, inconforme, los hombres de postguerra comienzan a

tantear cauces, a barajar mitos, a ensayar expresiones. En la peripecia histórica de aquella búsqueda es bien cierto que enfrentaban, como lo dijera José Carlos Mariátegui, el *alma desencantada* dicha por Ortega y Gasset al *alma encantada* de que hablaba Romain Rolland. En términos claros, revolución y decadencia, coexistentes y en pugna, aflorando en la crisis inexorable que le deparaba esta etapa de la civilización capitalista. Etapa postrera, decadente, fielmente reflejada —lo dijo también Mariátegui— en la *atomización, en la disolución de su Arte. El Arte pierde su unidad esencial; cada uno de sus principios y elementos reivindica su autonomía.* De la desintegración de ese arte surge el aluvión de ismos, cuyo imperio efímero, contradictorio, iconoclasta, instauraría el período más anárquico, y al mismo tiempo más esperanzado, en la historia del Arte: el de la vanguardia.

En el Perú toma carta de ciudadanía el movimiento vanguardista al mismo tiempo que los primeros brotes de la prédica social. Y la lírica de vanguardia eliminó tácitamente a todos los poetas consagrados del anterior período, siendo conjugada en su totalidad por voces nuevas. A José Carlos Mariátegui (conductor de *Amauta,* luego, en 1928) se le debe el aliento más cordial y avizor en esta etapa, secundado de lejos por Alberto Hidalgo, y en Lima por inquietos animadores a cuya cabeza se puede citar a Luis Alberto Sánchez, Jorge Basadre y J. Guillermo Guevara, director de *Sierra.*

Como información ilustrativa registro a continuación nombres y revistas, surgidos a impulsos de la nueva inquietud, que jugaron un activo papel estimulando a realizadores y realizaciones literarias vanguardistas. Antenor Orrego y *El Norte* (Trujillo); los hermanos Peralta y José Z. Portugal, en Puno, con las editoriales *Titikaka* y *Kuntur,* respectivamente; Nicanor de la Fuente (*Bocina,* Chiclayo); Manuel Gallegos Sans (*La Aldea*) y Francisco Mostajo (*Escocia*), en Arequipa; en Lima: José Carlos Mariátegui (*Amauta*), Armando Bazán (*Poliedro*), Jorge Basadre y Adalberto Varallanos (*Jarana*), Serafín del Mar y Magda Portal (*Hangar*), Blanca Luz Brum (*Guerrilla*), Carlos Oquendo (*Hurra*) y Federico Bolaños (*Flechas*), y merced al ánimo de César Barrio abrió sus columnas al nuevo movimiento —sin persistir— la revista conservadora *Mercurio Peruano.*

Entre la multitud de nombres salidos a la escena literaria cito estos autores como de intención más significativa: César Alfredo Miró

(*Cantos del arado y las hélices*), Juan José Lora (*Lydia*), Serafín del Mar (*Radiogramas del Pacífico*), Magda Portal (*Una esperanza y el mar*), Emilio Armaza (*Falo*), Enrique Peña (*El aroma en la sombra*), Mario Chávez (*Coca*), Juan Luis Velásquez (*De perfil y de frente*), Luis Rodríguez (*Himno al Ande*), Alberto Mostajo (*Cosmos* y *Canción infinita*), N. Chávez Aliaga (*Parábolas del Ande*). De fuera nos llega la persistente inquietud de Alberto Hidalgo con *Descripción del cielo, Indice de la poesía hispanoamericana* y *Antología de Vanguardia,* y el libro de Enrique Bustamante y Ballivián, *Antipoemas.*

Cuando la estridencia alzaba su coro más encendido, suenan las primeras voces pidiendo serenidad para delimitar plenamente el contenido y las aspiraciones de la nueva poesía. Era una invitación de retorno a lo que de imperecedero tiene el Arte; ir hacia sus formas eternas para vaciar la nueva sensibilidad. Que era lo que importaba y lo valedero. Urgía iniciar el inventario de las nuevas conquistas estéticas y marcar el cauce formal por donde debían avanzar, tal como ya se intentaba en México y en Buenos Aires. Y en la faena, oyendo la voz admonitiva de Mariátegui, quien, para creer en una revolución artística, exigía que a una nueva técnica correspondiera plenamente un nuevo espíritu.

Frente a ese reclamo el panorama confuso de la vanguardia, poblado de voces dispares, de impulsos contradictorios, negado y afirmado, se aclara lentamente para mostrarnos el saldo definitivo que nos deja en herencia. Esta fué la herencia: destierro de la rima, libertad métrica del verso, imperio de la metáfora, redescubrimiento de la palabra. El más significativo saldo, sin embargo, era el nuevo espíritu.

Ese nuevo espíritu no podía resolverse sino en estos hechos: la cancelación del enyugamiento a los patrones literarios europeos, posesión de nuestro ámbito geográfico, hallazgo de la tragedia humana del peruano y la conciencia recién comprendida del papel social del Arte, con deberes de ineludible ejercicio en la lucha reivindicadora del mestizo.

Las provincias se identifican de inmediato, acentuando sus primeros impulsos, con la técnica nueva y con el nuevo espíritu. La capital y sus círculos poéticos desoyen la gran voz del nuevo espíritu y eluden la obediencia a sus mandatos —obediencia que implica

una cabal definición del hombre como artista y ciudadano— para recluirse en los claustros del "purismo", donde no habían de cumplir más tarea que el culto intrascedente a los aspectos siempre externos y superficiales de la técnica.

Es la hora en que de nuevo, una vez más, las provincias y Lima se ponen frente a frente.

Naciendo en las provincias, siguiendo la tónica peruana que inició el grupo literario del Norte a la par que las señales de la nueva técnica poética puestas por Vallejo, Hidalgo y Guillén, emerge todo un coro de voces vigorosas con el mensaje inicial de un movimiento netamente peruano: *el regionalismo poético*. Entre los de más decidida entonación saltan a la arena poética Alejandro Peralta (*El Ande*, Puno, 1926); dos años después Guillermo Mercado (*Un chullo de poemas*, Arequipa, 1928), y el mismo año Anaximandro Vega, Cristóbal Meza, Luis de Rodrigo (y otros poetas agrupados en *Sierra*, mensuario dirigido por J. G. Guevara) y Alberto Cuentas (*Rumores del Titicaca*, Puno, 1929). Junto a Peralta, en la misma ciudad, el mismo año, sale a luz Emilio Armaza (*Falo*, Puno, 1926).

Mensaje inicial el que traían he dicho. Y es cierto. No sólo porque conjugaban con mayor pericia el acento peruano, sino porque ensayaban aún el paso decidido con que se desplazarían en el futuro. Habían descubierto su posición frente al paisaje propio, se sentían mejor plantados en el ámbito vernáculo y el torrente de la sangre comenzaba a sentir los latidos de un impaciente tropel de impulsos y mandatos con que la tierra amanecía, por fin, a dirigir trajines y caminos. Pero aún era, reconozcámoslo, la mera actitud. Que lo verifiquen, si no, los versos de Peralta y Vega. De la actitud se pasaría luego, y muy luego, a la aptitud madura y desenvuelta hasta identificarse con el ámbito y la emoción del hombre que cumple allí, urgido de sueños y desastres, su peripecia social y humana.

Los poetas limeños, entre tanto, tomaron posiciones en actitud diametralmente opuesta. Cargan en andas el "disparate poético" del vanguardismo y lo instalan en una isla poética, hasta la cual no habían de llegar, lógicamente, ni los requerimientos del paisaje ni los reclamos, cada vez más encendidos, del peruano y del drama social que vive. La tal isla se convierte en una suerte de capilla de la *poesía pura* o *purista*, como les cuadra a sus animadores.

Las dos tendencias, paralelamente surgidas, apresuran el paso y se desenvuelven hacia el perfil definitivo, a partir del año 30. A tal determinación la empujan, con no poca fuerza, las derivaciones del descalabro dictatorial de Leguía. Pero con más urgencia condicionan esa delimitación y plantean el duelo los frutos del mensaje social de José Carlos Mariátegui, la lucha polémica en defensa del indio, empeñadas por él y Zulen, y, sobre todo y con más decisiva inspiración, voz y acción de los primeros gonfaloneros de la izquierda peruana. Haya de la Torre, Luis Alberto Sánchez y Luciano Castillo.

Hacia 1931 el Perú siente el primer impulso renovador de su historia republicana. Es que advienen organizadas las nuevas fuerzas ideológicas de izquierda y se plantea la lucha con la derecha, que cierra desesperadamente sus cuadros para resistir el choque. Es harto conocido el desenlace para exhibirlo aquí. Pero la contienda enardecida, sacudiendo con su resonancia todos los ámbitos peruanos y comprometiendo en la lucha a todos los espíritus, crea el estado de conciencia definitivo que es norma de conducta y trayectoria del peruano de hoy. La conmoción política y la admonición social sacan a luz un nuevo clima como aclaran horizontes y desdoblan rutas flamantes para el desenvolvimiento de la vida y la cultura en general.

Es entonces cuando el *regionalismo poético* acentúa su tónica, precisa sus contornos y yergue su maciza personalidad. La contraparte lírica —también podíamos decir ideológica— define sus posiciones y desde las trincheras del llamado *purismo* se hace presente en la escena literaria. No a lidiar, claro está, sino a exhibir, aristocráticamente, según expresión de su apologista, el ejercicio de un *purismo* "donde se utilizan elementos literarios de la más selecta gama estética" (Estuardo Núñez, *Panorama actual de la poesía peruana*, p. 44, 1, 4, Lima, 1938). Tal *purismo* vamos a registrarlo a continuación, no porque tenga representación alguna como movimiento expresivo de la lírica peruana, sino porque sirve para darles relieve y destacar los perfiles del regionalismo poético, capaz de ser denominado, también, peruanismo lírico.

EL PURISMO

Arrancando de José María Eguren, pasando por Oquendo de Amat, el *purismo* se refugia, finalmente, en el grupo que reconoce como animador a Martín Adán, y cuyos afiliados siguen dos huellas fraternas: la de Paul Valéry (Enrique Peña, José Hernández y Alvarado Sánchez) y la de André Breton (Emilio Wesphalen y Xavier Abril). Para definir esta tendencia más vale oír a quien ya regala a sus cultivadores con la inmortalidad literaria: "Son atributos del purismo la ruptura del correlato con la realidad inmediata, nuevas formas de selección y buen gusto, segregación de prosaísmos"; es "lo puro en el sentido más normal del adjetivo", "el sentido virginal e inexhausto del objetivo puro aplicado al fenómeno poético"; "carencia de toda conexión intelectualista". "Como la realidad es fea por definición, y como la belleza no existe sino en lo que no es real, los puristas vuélvense a ese reino interior donde campean las imágenes". O sea: evasión del mundo, aristocratización del vocablo, deshumanización del verso, exploración metafísica, negación conceptual, omnipotencia de lo inconsciente.

Definido el purismo voy a puntualizar la paradoja que encontró Huberto de Fabureau, en los ensayos teóricos y prácticos de Paul Valéry, padre de la poesía pura. La paradoja es ésta: partiendo del fetichismo de la poesía pura, según el cual poesía no sería otra cosa que un mero juego de sonidos, despojados de todo concepto y contenido, llegaríamos forzosamente a la conclusión de que la poesía pura no es ni más ni menos que el silencio. Si las palabras comprometen irremediablemente la poesía que tratan de expresar, el poeta preferirá callarse. Así, pues, cuanto más poeta se sienta el que como tal escribe, más fácilmente resistirá a la tentación de hacer versos, porque cuanto más poeta se sea, en mayor horror se tendrán aquellas impurezas, esos prosaísmos que toda expresión poética arrastra fatalmente consigo: ideas, sentimientos, imágenes.

De este modo los puristas quedarían sin instrumento de expresión. Ya Goethe —declarándose impotente para arrancar todos los secretos de su lengua alemana— actualizaba la verdad eterna de que la poesía es el fruto de la dramática lucha del poeta con la expresión. Y ateniéndose a las realidades tangibles y positivas del oficio de poeta, y a los resultados evidentes de su ejercicio, tomando como

base la materia específica con que trabaja, "la poesía puede llana y simplemente definirse como el arte del lenguaje". Lenguaje humano con que los puristas no pueden cumplir la tarea, por demás insensata, de captar la esencia metafísica de la poesía. Alguien dijo que la poesía es "la adivinación de lo espiritual en lo sensible, expresándose por mediación de lo sensible". *La belleza* —cito a Miguel de Montoliu— *para ser percibida o adivinada por nuestros ojos, por nuestros oídos, por nuestra sensibilidad, necesita del vehículo de la impureza, así como el sol para irradiar su luz en el planeta necesita de la atmósfera. Con éter solo no se concibe ni luz ni poesía hechas para el hombre.* Lo contrario es olvidar, llevados por la tenaz quimera de la poesía pura, la conformación de nuestra arquitectura espiritual. Para el espíritu del hombre jamás alcanzará vigencia una poesía de productos esterilizados de todo jugo humano, aconceptuales y metafísicos, fraguados a espaldas de su drama. El organismo espiritual del hombre no admite, no quiere ni puede asimilar los frutos desabridos de esta monstruosa deshumanización del Arte, cuyo culto, en realidad, no es más que un nuevo *vicio solitario,* como lo calificara, fulminándolo, Rufino Blanco-Fombona.

Pero esa su filiación negativa de vicio solitario ayuda a comprender un hecho: con los *puristas* retorna al Perú una posición artística que parecía definitivamente cancelada: la del *arte por el arte.* Actualización de algo tan absurdo como contradictorio con nuestra realidad, en igual forma que lo es aquel vano esfuerzo de angelización en que se resuelve toda la aspiración de la poesía purista. Anduvo desacertado por lo visto Máximo Du Camp —el contemporáneo de Lamartine y de Dumas, hijo— cuando rotundamente afirmó que "la escuela del arte por el arte no volverá a encontrar su época".

Apasionada preocupación por los aspectos externos y siempre superficiales de la técnica (clave de indiferencia social); obstinado desdén por *las realidades cuotidianas;* exploración metafísica e "investigación de lo inútil" (Flaubert); imperio del yo introvertido como única realidad —¿o irrealidad?—; decantación verbal y alquimia de motivos para versos aconceptuales, sin contenido, con mero paramento ("La poesía no demuestra nada, la belleza del verso sólo depende de su música" — Teófilo Gautier); producción lírica para "iniciados" ("Nuestros libros no son para todos, van para los

selectos" — Carta de Flaubert). Tales características del *purismo,* salvando pequeños distingos, ¿no son las mismas que informaron y definieron obra y trayectoria de románticos y parnasianos —franceses sobre todo— partidarios incondicionales del *Arte por el Arte?*

Repitamos las palabras que hace 80 años dijera Chernishevsky: "El arte por el arte es una idea tan extravagante como *la riqueza por la riqueza, la ciencia por la ciencia.* Todos los asuntos deben servir al hombre si no quieren ser vana y ociosa ocupación; la riqueza existe para que la goce el hombre, la ciencia para ser guía del hombre; el arte debe servir, también para algún provecho esencial y no ser un placer estéril". De placer estéril, efectivamente, es el destino que trae al mundo, como un pecado original, toda poesía que se fuga del hombre y su problema, rompe lanzas con el mandato de la Tierra y se ubica en aquel *campo neutral entre el cielo y el infierno* (Estuardo Núñez, ob. cit.) quemando las naves del retorno a los litorales humanos donde, bajo un signo inexorable, el espíritu del hombre se desangra y construye. Y ya es hora de proclamar que la poesía pura —como la música pura o la pintura pura— son quimeras y sólo quimeras, cuyo culto debe proscribirse para siempre. La poesía, el Arte en general, no puede escapar al deber ineludible que le asigna el mundo, al papel que justifica su existencia, a la tarea en que se resuelve su contribución al mejoramiento de la conciencia humana. El Arte no *puede dejar su sombra,* no *puede saltar de su sombra,* como en el proverbio árabe. El arte, como lo dijo el alto espíritu de Tolstoy, *es hecho por hombres y para los hombres, y si no, se convierte en algo estúpido y ridículo, cuando no vitando.*

Esta exhibición del *purismo peruano,* en cuanto a tendencia, no significa negarles aptitud poética a sus cultivadores. Discutible y rebatible su actitud, no lo es la aptitud poética, que en menor o mayor grado posean, aunque se esterilice —ya lo probamos— en su fuga a las latitudes deshumanizadas del purismo.

No interesando un análisis de la producción *purista,* cierro este comentario, sólo a título de información, con una lista de los libros aparecidos hasta hoy: Martín Adán (*La casa de cartón,* novela-poema, 1928), C. Oquendo de Amat (*5 metros de poemas,* 1927), Enrique Peña Barrenechea (*Cinema de los sentidos puros,* 1931, *Elegía de Bécquer y retorno a la sombra,* 1935), Emilio Wesphalen

(*Insulas extrañas,* 1933, *Abolición de la muerte,* 1935), Xavier Abril de Vivero (*Difícil trabajo,* 1935, *Descubrimiento del alba,* 1937).

EL REGIONALISMO POETICO

Conviene, y mucho, decir algo sobre la realidad geográfica y étnica del Perú para evitar equívocos en la comprensión del *regionalismo poético.* Con frecuencia alarmante, comentadores limeños de nuestra literatura —que desconocen el país o lo visitan en tren de turistas— hacen desde la capital generalizaciones arbitrarias y perniciosas que escamotean, sobre todo para la exportación, el verdadero panorama de esas realidades, de ligazón tan íntima con la realidad literaria.

Siete millones de habitantes pueblan el Perú. Según el más aproximado de los cálculos, esa población se descompone así: 50% "indios", 32% mestizos, 15% blancos, 3% para otros grupos (negros, zambos, "injertos"). Pero como lo dije ya —y mi expresión la corrobora Moisés Sáenz en su libro *Sobre el indio peruano*— "el Perú es un país de cholos" (Prólogo de *El hondero de la laja encendida,* Tercer cuaderno de poesía chola, Lima, 1939). El calificativo de "indios" con que se cataloga a tres millones y medio de peruanos, es muy convencional. Un indio puro, de existir en el Perú, lo sería racial, jamás espiritualmente. Ahí está si no el "nuevo indio" de Uriel García, con raíces leales a su ambiente, hijo irrenegable de su geografía, pero hispanizado por absorber, bajo el imperativo histórico, todo lo que dió la mano civilizadora, o descivilizadora, de Occidente. El llamado indio peruano no es sino un mestizo en la primera etapa, que no apresura su proceso de *acholamiento* trabado por el tremendo drama de sus problemas insolubles, el de la Tierra particularmente. En consecuencia, la población mayoritaria del Perú es mestiza. El cholo es quien le da fisonomía a la nacionalidad, quien conjuga mejor su espíritu. El acholamiento es lo que impulsa, por otro lado, el problema de la peruanización, como lo dijo certeramente el mismo Sáenz, comentador imparcial de esa realidad: "el mestizaje corre paralelo con el desarrollo de la nacionalidad; es más: mestizaje y peruanización son, en cierto sentido, sinónimos".

Afirmada esa realidad, observemos la ubicación de los pobladores en el mapa peruano. La Costa, en su extensión superficial de 180,000 kilómetros cuadrados, ocupada sólo en los valles, es residencia de casi todos los blancos y de los grupos negroides y asiáticos. Movida por factores económicos, convive allí una fuerte población mestizo-chola que aumenta año a año. La Sierra, con su vasto escenario de 450,000 kilómetros, es el escenario de los cholos. La Montaña —más propiamente, la selva— con 770,000 kilómetros casi inexplorados, es mestiza en sus 5/8 partes, correspondiendo el resto a blancos inmigrantes y a las tribus salvajes que van incorporándose lentamente a la civilización.

Cuna y escenario de los cholos es la Sierra, ya lo dije. Los Andes presiden su peripecia biológica y social. Desde las cresterías nevadas —que galopan leguas en su avance longitudinal— se desgalga la brava realidad geológica, a resolverse en un violento océano de altiplanicies, desfiladeros, barrancos y mesetas. Aquel estupendo escenario conjuga toda una gama de panoramas y de climas. De río a cumbre se desovilla impávido el paisaje, remudando zoologías y floras, como en un desdoblamiento vertical de frutos y contrastes. De contrastes, he ahí el término exacto. Y sobre esa Naturaleza contrastada, el contraste múltiple del hombre.

Hay una escala económica y social que va del *pongo* (servidor con vida y destino vendidos al patrón, que es el último escalón de la servidumbre y de la condición humana) hasta el *gamonal* —encomendero republicano— señor de tierras y de vidas, pasando por los pequeños propietarios, comerciantes, artesanos, comuneros y los Juanes sin Tierra. El mestizo sin heredad se resigna a la condición subalterna de *alpartidario* (trabaja la parcela enajenada para ir a medias en la cosecha), se emancipa como arrendatario de tierras en los latifundios, o emigra, con su aventura de peón, para alquilar el brazo a la explotación organizada de las minas o a someterse en los valles a la cadena del *enganche* (contrato vil con que se unce peones al desquite de una deuda que aumenta año a año, que a veces no termina de cancelarse en una vida y pasa en herencia a los hijos).

El contraste económico es igual al social; los dos se asemejan al cultural, que enfrenta minorías leídas al porcentaje desolador de mayorías analfabetas; y los tres son iguales al contraste político, que muestra hombres sin derecho para comandar su destino, que

han olvidado hasta el "somos libres" del himno, frente a una oligarquía de caciques y mandones dueña de todas las formas de la economía y de la opresión. En cultura, en economía, en política, mayorías hambreadas. En todos los órdenes, mayorías hambrientas de reivindicaciones, lógicamente.

No insisto ahora en el tema. Volveré posteriormente a él, para evidenciar nuevos contrastes regionales del mestizo, que ayudan a comprender las particularidades de su mensaje literario.

En esa realidad —hojeada en síntesis— nace, evoluciona y se estructura la actitud con que aparece en la literatura peruana el *regionalismo poético*. Emerge de la Tierra, con todos los mandatos cósmicos del ámbito, trayendo la expresión inajenable del paisaje y la voz del hombre que allí cumple su dramático tránsito. Con el regionalismo llega el primer gran intento de lograr la peruanización total de la literatura y las provincias imponen la presencia lírica de un Perú inédito.

Dije que la insurgencia inicial del regionalismo poético se resolvió en mera actitud. Y fué así, efectivamente. Los poetas se yerguen atónitos, deslumbrados, indecisos. La sirena del modernismo canta aún, bien que a la sordina, su postrera invitación a la lujuria musical y colorista. Los poetas empiezan por domarse a la violenta pasión de los paisajes. Luego captan el tránsito del hombre, como animación decorativa del paisaje. Por último, se plantan frente a él, en el primer paso decisivo, y empiezan la encendida contemplación de su drama. Pronto el propio hombre ha de estremecerse con la angustia del grito inaugural.

Pero no adelantemos. Esa primera etapa del regionalismo poético correspondió a la simple actitud. Estando en vigencia aquella actitud surge el nombre equívoco con que se bautiza el movimiento: *indigenismo*. Indigenismo ¿por qué? ¿Por sus elementos, por sus personajes, por su temario, por su raíz o por su fin? Alberto Ureta declara que la nueva poesía peruana es *indigenista* y no *indígena*, porque nace de la contemplación del *indio*, no del *indio mismo*. Innegable la afirmación en cuanto se refiere a la contemplación, pero niego categoría de veraz al nombre convencional con que se denomina, y siguen denominando algunas, al hombre del Ande. Mestizo irrefutable, cholo innegable, aunque conjugue diversos grados de acholamiento, el personaje de la poesía regionalista —autor

y actor— no puede retroceder a los moldes biológicos y espirituales del incario, por el mero hecho de recibir la denominación de indio.

Otra cosa es afirmar —y con alto orgullo— que en nuestra sangre prevalece el mandato de la raza primitiva, la india, acentuando soberanamente sus cualidades superiores, en obediencia al dictado de las leyes étnicas. Pero ese mandato ya no sale al mundo en quechúa o aymará, sino en castellano; no moviliza el impulso particular de una raza, sino los ímpetus concertados de una mezcla de razas; no inspira el gesto parcial sino la actitud total; y es ya un mandato superado de consonancias actuales con la vida, capaz de afirmar el triunfo de sus hombres, en el escenario de un nuevo mundo social.

La obra de aquel mandato no puede llamarse indigenista. Tampoco es indio el realizador de ese mandato. Mestizo el nuevo hombre, mestizo su fruto. Si cholo el poeta, cholas sus realizaciones. Es absurdo, entonces, mantener denominaciones en desacuerdo con la realidad. En el primer esfuerzo organizado para reivindicar la realidad mestiza de nuestra lírica, y para combatir el nombre equívoco que se dió a la poesía regionalista, publiqué en Buenos Aires *La baraja del cholo* (Editorial Indoamérica, 1935). De entonces a hoy, va cediendo terreno la terca actitud de los comentadores que persistían en hacer circular una denominación en abierta riña con la realidad. El regionalismo poético peruano —de la literatura peruana en general— es un movimiento mestizo, paralelo y afín con las jornadas nativistas de sus hermanos de Indoamérica, que confluirá en el abrazo de un Arte emancipado, para el cual se acuñó ya el nuevo nombre: *mesticismo*.

Desde el año 30 los poetas regionalistas se desprenden de sus posiciones contemplativas —la mera actitud que dijéramos— y avanzan en actitud resuelta a identificarse con la problemática geográfica y humana. Ellos mismos —sujetos de poema y de drama— ensayan la explosión de su gran voz inédita. En distinta escala, digámoslo desde ahora, por determinación del disparejo mestizaje. Con su tónica regional, más propiamente. Lo que no atenta, sino completa, con sus recados vitales, el vigoroso mensaje por venir.

EL SUR PERUANO

Guillermo Mercado es el poeta sureño de perfil lírico más elocuente. Desde la geografía luminosa y cordial de su Arequipa, alza la voz ancha, gozosa y optimista de *Tremos* (1933). Luego se identificará a la tragedia del cholo arequipeño, ya no en poesía, para darnos *El donato* (Relato, 1935).

De Mercado es este trozo que recoge la emoción andariega del arriero, personaje cuotidiano y típico de la Sierra peruana:

Veinte y tantas leguas de camino, arriero sudoroso,
te traes encinchadas sin saberlo, a la cintura;
también te traerás los paisajes que chocaron
en tu pecho al doblar cuestas bravas, amigo.
Cómo se ve que un frío cortante ha despellejado
a tu voz que arreaba noche y día, y que el Sol
arriero de pampas ha venido galopando en tus espaldas.
. . . . . .

te has traído en los ojos la dureza de los cerros
y en tu rostro quemado el beso gris de las distancias,
un jirón de cielo alegre se envuelve en el pañuelo
azul de tu cuello, y aún se siente pasar por tus hombros
la invisible caballería del viento, . . .
. . . . . .

(De *Tremos*, "Perfil del arriero")

Alejandro Peralta luce otra expresión lírica y la rubrica sobre un mapa definido: la meseta. Nace estremecida por una pesadumbre desolada —función del paisaje—, pero grávida de vitalidad y trascendencia. Es un vasto río poético, poblado de altas voces plásticas, donde espejea como un azogue trágico el alma en protesta de los gentíos sojuzgados. Es en 1934 cuando su producción encuentra fisonomía cabal. Tal año —lo apunta alguien— "Peralta se trasforma de turista de su propio escenario en intérprete de aspiraciones humanas, en campeón de los desheredados". Se apagan las pupilas contempladoras del hombre que:

. . . desde el amoratamiento de sus ojeras
destila sobre las quemadas mejillas de la tierra,
un llanto desvaído de acuarelas. . .

(*El Ande*, 19)

para que su antena capte las ondas de aquella reflexión donde agazapa su incendio la protesta:

. . . el yatiri metido en la balsa habla de hambrunas y pestes,
de cómo día a día crecen en leguas los cercos. . .

y avanza a la comprensión del hombre alerta, que erguido en su paisaje y atento al mundo:

. . . ya entiende que no sólo los indios mueren a miles,
sino también los obreros y campesinos. . .

(*El Kollao*, 1935)

Una nueva revelación, una verdadera revelación, ha de ser el libro aquel que estructura, según sus propias palabras, "con tendencia al lenguaje popular" y que siendo expresión de su personal tragedia, "lo será también del pueblo a cuya raíz pertenece".

Con *Altipampa* (1933) y *Tawantisuyo* (1935) se alinea otra voz lírica del Sur. Más enérgica pero menos humana que la de Peralta, y menos lírica pero más dinámica que la de Mercado. Es la voz de Emilio Vásquez, quien eleva aquel canto:

. . . en tambor de gritos
se ha trocado mi pecho veterano. . .

y en el "Casamiento de la Santusa", echa a circular este acorde, metáfora a grito, de puro sabor a tierra y pueblo:

. . . todos juegan la cinta morada de sus sueños
Wiphala
wiphalita
hooo!

(*Altipampa*)

y conjuga el amor y el ambiente en la escala lírica de este bello poema

Este es el poema del amor rural
desde la naciente del agua
aquella perdida tarde
me alumbraron de locura tus ojos.
Justina
estoy pasteando
centinela
sankayus kantutas para tu alma.
Voy a engendrar una nueva warawara
con flores de agua
para el día rosado de nuestros besos.
Entonces en tus labios
danzarán todas las alboradas.
Asidos pasaremos saltando el río
al pastaje de nuestros sueños.

("Imilla", *Altipampa*)

De *Kollasuyo,* reciente edición, es este verso por donde define ya su entrada al propio corazón, a la oscura tragedia, de su gente:

Gentes de la poblada
tiradas como fardos en las calles
mascando la misma Nada
la misma angustia de tantos días sin pan.

Oídos a esa admonición de campanas
y a ese imposible del aire de combate.

Tantos hombres hambrientos
con las manos crispadas
alimentados con sólo hostilidades
de hambre, de frío y de no hacer nada.

Abur abur
Adelante sin volver la mirada
hay que germinar otro mundo para vivir.
Los hombres quieren incinerar las penas
en los osarios del dolor humano
y acabar con esta novela de dolor sin fin.

("Yaraví", *Kollasuyo,* 1940. Edit. Antena)

Con menos impulso lírico pero con más emoción aparece M. Gallegos Sanz (*El flechero satírico,* Arequipa, 1932; *Caima,* 1933) y se evidencia la evolución de Alberto Cuentas del romántico *Rumores del Titicaca* (1929) al *Desde la cumbre* (1934), expresión más neta del paisaje sureño. Junto a ellos completan este cuadro voces no muy bien definidas pero en marcha a su verdadera expresión regionalista: Alberto Paz de Novoa, Luis de Rodrigo, Carlos Dante Nava, Alberto Mostajo, Federico Agüero, Pedro Arenas. Los juegos florales del Cuzco (1929) revelaron a un poeta cuzqueño de ancho camino: Luis Nieto, autor del "Romance cholo a Garcilaso de la Vega", que comentaré en un próximo trabajo dedicado a los poetas nuevos.

La tierra, con su mandato sensual en carne viva, no ha tenido mejor intérprete que Emilio Armaza (*Falo,* 1928), de producción lastimosamente silenciada posteriormente. A él le debimos hace poco la reactualización del nombre de un poeta arequipeño de la pasada generación, quien sólo en posible competencia con Santos Chocano y Domingo Martínez Luján, se alza como el más experto manipulador de la técnica lírica: Renato Morales.

Recordando a los desaparecidos, no es posible olvidar a Alberto Guillén, que con la agilidad de su inquieto espíritu tornó a la región en sus años postreros. La muerte arrebató la culminación de una obra que maduraba bajo los soles mestizos de Arequipa y de la que son muestras elocuentes *Cancionero* (1934) y su inconcluso *Arequepay.* Sólo uno de los primeros soldados del nuevo movimiento poético y rotundo captador de las emociones sociales, pudo escribir aquella bella "Elegía a un soldadito muerto en una revolución sudamericana", cuya parte final dice:

. . . . . .

Has muerto. ¿Sabes? ¡Has muerto! Y sin hacer
aspavientos:
sin decir 7 palabras, sin Magdalenas, sin Marías,
y estás aquí sin esperanza de un Tercer Día.
Has muerto, eso es todo. ¿Has muerto sin por qué,
en nombre de qué?
¿Para redimir a quién, soldadito, carpinterito?

(Publicado en *Digesto Latinoamericano,* México, 1936)

Repetiré aquí por necesario y exacto lo que afirmé sobre la fisonomía lírica del Sur-peruano, en el prólogo del *Hondero de la laja encendida* (Lima, 1939): "Se advierten de inmediato las características de los poetas del Sur: una modulación casi primitiva por su fresca sugerencia; giros y metáforas inusitadas para el mecanismo occidental del castellano; el amago constante pero certero de voces quechuas y aymarás en el verso. Lo cual está lejos de ser cualidad negativa, y menos afán de descastellanizarnos, tal cual lo dice la cándida alharaca de los *escribidores* castizos. La razón es sencilla y lógica: nadie ignora que en el Sur alternan mano a mano quechua, aymará y castellano. Y no me extraña que el quechua, dialecto flexible y dulce, desplace al castellano en todos los menesteres de la intimidad, y se haga presente en las expresiones más significativas de la efusión lírica. Antero Peralta explica lógicamente ese fenómeno, al decir: así como el poliglota alemán acomoda inconscientemente los diferentes idiomas que habla a la sintaxis de la lengua germana, así, de la misma manera, el escritor acomoda el castellano a los resortes mecánicos de la estructura gramatical y lógica del quechua o del aymará"; y "como hay palabras, giros y figuras literarias, en las lenguas nativas, sin equivalente castellano, no hay más remedio que consignarlas...".

A lo expuesto agregaremos una característica más: la poesía sureña oscila entre un audaz dominio del hombre sobre la naturaleza (Emilio Vásquez, Guillermo Mercado) y la casi omnipotencia del paisaje sobre el hombre (Alejandro Peralta, en su primera etapa; Cuentas, Paz de Noboa, etc.)

EL CENTRO PERUANO

La poesía representativa del Centro peruano muestra una tonalidad más emancipada del paisaje. No en lo que implica aliento cósmico o emoción telúrica, sino en lo que de cantera para hallazgos plásticos y objetivos tiene el paisaje. En esta poesía el hombre parece hablar con una voz de inflexiones metálicas, pero candente y premiosa, como si lengua y garganta barajaran metales encendidos. El paisaje es sólo un trasfondo para el vuelo enérgico, desnudo, categórico de las metáforas, que nacen a rayar gritos calientes en un aire acuchillado de protestas, ennegrecido de rencores y fatigas

por el aliento de una muchedumbre de pulmones alquilados. Leales a su sino —su sino de poetas y de hombres— no evaden la novela amarga de la peonada minera, uncida al horizonte negro de los boquerones, de vida entumida y desollada, angustiándose en el presagio de los finales súbitos a manos de la muerte o del *time-check*, cuando la invalidez devuelve su drama a los caminos, donde yerguen su vigencia perspectivas sin esperanza y sin pan.

Con estos poetas toma forma y se evidencia la irrupción reivindicadora del mestizo. Esa poesía es la traductora inicial de la protesta social del cholo. Las voces cardinales corresponden a Serafín del Mar y a Magda Portal. Del Mar da la primera nota de la épica social en *Radiogramas del Pacífico* (1927), superada en *El hombre de estos años* (1929). Hacia 1934, se juntan las voces afines del Perú y dan a luz *Cantos de la Revolución* Serafín del Mar, Alberto Hidalgo, Ciro Alegría, Magda Portal, Juan José Lora, Gerardo Barrios, Aurelio Martínez y Julián Petrovick.

Con una humanidad sin contorsiones, pura, elemental, desnuda, habla Serafín a la mujer y compañera:

. . . . . .

Y entre mis brazos floreó tu nombre moreno,
ruralista compañera,
que cuelgas en el jardín de tu alegría
el letrero de esta palabra hecha fe: revolución.

. . . . . .

Sin variar impulso y acento Del Mar se enfrenta a la ciudad y al panorama proletario de las fábricas:

Las chimeneas de la urbe
proveedoras de la guerra,
te saludan con himnos de humo;
y los hombres estremecidos de las fábricas,
te regaron con sangre
para que nazca la libertad,
desde tus raíces profundas.

Como él, Magda Portal crea y expande una poesía encendida y altiva. Su *Esperanza y el mar* tiene el aliento de los temas eternos y universales — el amor, la muerte, la sed de creación. Después,

adapta el hondo acento humano de la voz primeriza al cauce ancho y enérgico que exige el mensaje social. Así se le admira en "Canto proletario", "Dos poemas a los compañeros de Vitarte" y "Han muerto ya".

Dentro de esa tónica levantada y ejemplar disuena la voz de José Varallanos, liquidando realidad y futuro del cholo en "El hombre del Ande que asesinó su esperanza"; y queda sin ubicación el "Wayno" turista de Luis F. Xammar, en el cual baila un mestizo convencional muy semejante al que caza la kodak impasible de los *gringos*.

Sería injusto omitir la cita de uno de los poetas de más alerta inquietud y más aleccionadora limpieza en vida y obra: Clodoaldo Alberto Espinoza Bravo. Vigente la vanguardia, fué uno de los que esgrimió con más soltura y técnica el mecanismo revolucionario del verso. La poesía lo ha perdido, pero lo ha ganado el ensayo, para volverlo a la escena literaria con los mismos atributos ejemplares del poeta. Voluntariamente retraído en su Jauja natal, vive atento a nuestro latido y al latido espiritual de todas las latitudes, ajeno a las concupiscencias de la política criolla y evadido de *agachadas* y canonjías. Alguna vez le exhibiré de frente y de perfil, en esa su gran actitud excepcional, pero común en la dramática trayectoria de todos los artistas libres del Perú.

EL PERU-NORTE

Y he aquí el Norte con la insurgencia de la poesía más equilibrada y definida, dentro de nuestro regionalismo poético. Un equilibrio vigoroso concierta el mandato de la tierra, la voz del paisaje, el grito del hombre. Una definición rotunda, derivada del parejo mestizaje, sustenta y canaliza la creación de los poetas. La expresión lírica traspone la etapa inicial del balbuceo y supera aquel trance angustioso de los creadores iniciales resuelto en la explosión tajante, primitiva, áspera de los vocablos, nacidos sólo a sugerir o a clavar violentas referencias para la comprensión del lírico mapa que gobiernan. Es ya la poesía que fluye y no estalla; no deletrea sino lee; precisa y no alude; no elude sino enfrenta; y, segura de su pulso, licencia los fogoneos sin destino y moviliza su suerte en una parábola directa, buscando el corazón de los impactos.

Su arranque, sus perfiles, su psicología hay que explicarlos, llanamente, con las realidades geográficas y étnicas de la región. La Sierra del Norte no tiene la brusca y violenta geología de los Andes sureños. Les contrapone, más bien, cadenas de montañas bajas y ágiles. Su geografía es luminosa y bravía, pero no hay en sus Andes la violencia cósmica capaz de agobiar, como en el Sur, a hombres y paisajes. La melancolía esteparia del Kollao "que sustenta el fondo instintivo de sus gentes" —según habla Uriel García— no tiene significación ni vigencia en parte alguna en esta Sierra, huérfana de mesetas y volcanes. Es el remanso cordillerano, si es posible la expresión, pero que exhibe —ausentes altiplanicies y cráteres— ese muestrario de flores, de faunas y contrastes, común a la Sierra peruana, que se inicia en la realidad cálida y fluvial de los *temples* y desenvuelve facetas ascendentes hasta el cresterío nevado de las cumbres.

Es en este mapa donde el mestizaje peruano exhibe su vanguardia. La presencia del cholo cabal, parejo, diríamos, no es aquí un suceso parcial, sino una realidad total. De La Libertad a Piura, el Norte serrano está poblado por gentes mestizas en la sangre, el habla, la economía, el espíritu y hasta en la vestimenta y las canciones. El quechua y los dialectos han sido eliminados definitivamente. El cholo es peón, aparcero, pequeño propietario o arrendatario, aunque subsistan, sólo en Piura, comunidades convencionales. Ha desaparecido la bella expresión india de *licllas, anacos* y *monteras*. Reina la paja de los sombreros de junco, de palma y jipijapa; la tela mestiza de driles y percales, casinetes y manfores. Los pollerones de lana disparan un solo color neto y violento; los ponchos apagaron su acuarela soleada y sólo admiten el gobierno de una gama de "nogales". Las *antaras* triunfan sobre las *quenas*. La guitarra y el acordeón traducen la voz del sentimiento, que en veces se aviene al dondoneo cálido del arpa, pero no utiliza ni conoce la desembocadura de granizada del *charango*. En cambio *la caja* (instrumento indio) mantiene en pie, y obedecido, su contragolpe resonante; pero el soplo que moviliza la melodía de su flauta dirige *maricholas* y *serranitas*, en vez de *waynos, chuscadas, cachaspari*s y *wiphalas*.

En *El Tunante*, don Abelardo Gamarra (nacido en Huamachuco, Departamento de La Libertad), hay que reconocer el ante-

cedente más remoto en que sustenta el Norte —acaso todo el Perú— su tradición regionalista. En *Cien años de vida perdularia* —su último libro— nace a la prosa la primera visión literaria costumbrista de la Sierra mestiza, junto a la fustigación más despiadada con que se han castigado vicios y defectos republicanos. La inquietud precursora del gran huamachuquino la heredan, y la superan también, José Eulogio Garrido en la prosa (piurano) y en el verso César Abraham Vallejo (nacido en Santiago de Chuco). Garrido, en quien vive un poeta, un soberbio poeta suplantado por el prosador, es el más calificado realizador de interpretaciones literarias andinas. Lo prueba el luminoso panteísmo de sus estampas del Ande, trabajadas en un ejercicio concertado de poeta y de filósofo, en que identifica fervorosa y resueltamente a la tierra y al hombre. Vallejo, ya se dijo, voltea en el atisbo primerizo de lo nuestro y desdobla la novedad lírica de su propia tierra natal en el pregón de "Los heraldos negros". No me refiero a Enrique López Albújar —por su condición de piurano costeño—, a quien le debemos, no obstante, el más documentado análisis de la psicología india. Pero sí vale destacar la pura y alta figura de José Gálvez, impagable alentador de los esfuerzos literarios en busca de la entraña nuestra y erigido en el más limpio ejemplo de intelectual austero y de hombre libre. Y registraremos, también, el aporte de Pedro Barrantes Castro (*Cumbrera del mundo,* relato cholo).

Cuando el estridentismo remontaba el vuelo a su más aguda cima se revela desde la revista *Sierra* una voz de ancha promisión: la de Anaximandro Vega (nacido en Chota, Cajamarca). Toda la primera promoción lírica regionalista paga tributo al hallazgo deslumbrador de su ámbito. Pronto, sin embargo, se sacude el deslumbramiento inicial, y antes de hundir las manos en la greda encendida, donde tierra y hombre hacen palpitar sus mandatos para el verso, vocea su proclama a los vientos:

> Clarín de raza:
> cien mañanas
> como cien banderas libres
> surgirán a tu voz en la cumbre más alta
> en esta noche de siglos.
>
> . . . . . .

Clarín de raza;
descenderá tu grito sobre nuestras ciudades cubistas
las teñirás de rojo y apagarás la voz del mar.

(Fragmento de "Cquera")

No bastarán al espíritu invocación y paisaje. Hay que fijar al hombre, avanzar hacia él y vaciarle las entrañas del drama para sacar al sol la gusanera recóndita. Aquí está el peón serrano, retornando de su trasplante al remoto valle costeño. Para recibirlo

...el tambor de puro alegre
se descuelga por las quebradas
desde su casa que bate carcajadas...

Por la vuelta del Pancho

la casa está que revienta.
Las mujeres en el baile
se desgajan las caderas zumbadoras.
y la chicha hierve entusiasmos.
. . . . . .

pero el peón ya no está, no puede estar, igual a cuando partió:

Sus ojos miran de lejos
con un mirar de arena...

Ya no podrá espantar la realidad que le acosa; volvió *enditado* y ha de retornar a desquitar la deuda. Y si muere —la infamia es conocida— la deuda pasará en herencia a los hijos. Por eso entre la fiesta

mira dentro hacia la sombra...
Y ya en los ojos huraños de Juancito
descubrió su misma pena...

Pero será el bandolero personaje de aquel poema perdurable con que el bandido impávido de las serranías, entra por primera vez a

trazar su estela legendaria, poblada de tiros y romances, en la literatura peruana:

Aurora de alcohol incendiada a tiros
—hoguera crepitante—
ponche caliente de cuidados
tras una cierra puertas en desolación.

Porque este hombre que trae al brazo los caminos
como un poncho de listas
ha bebido la sangre de todos los crepúsculos
ha herido de luz todas las noches
y ha quebrado vidas de hombres como ramas
si le han estorbado en su sendero.
Hoy bajo su mirada tosca y honda
se aplastan las casas del poblado
igual que cuando están al pie de un cerro.
Pero él reventará sus alegrías
y se irá después
como se va el río.
Estrujará los vientos con su caballo
para abrazar el alma de la montaña.
Derramará por las quebradas
su robusta canción de plomo y pólvora.
Y luego en las pampas
—donde quiera—
se dormirá bajo el cielo
con su mujer más fiel: su carabina.
El sabe que algún día
—no le importa—
le dejarán como un huanchaco
con el pecho rojo a puñaladas
y en sus labios muerto el sol.
Después en su camisa como en un mapa
buscarán el ritmo de su vida.

("El bandolero y su poema")

Soslayado en veces, apenas aludido en "panoramas" y "resúmenes" que fragua la mano jesuíta de los "críticos", está presente aquí para dejarlo librado al juicio imparcial de los lectores. Completando su fisonomía lírica doy fragmentos de su reciente poema "Relieve de ño Tomás y su canto", cabal captación de los cantores

típicos, cuya personalidad no es posible desglosar del libro romántico de nuestros pueblos:

—Viejo gallo de aldea
que aventaba cholas entre los maizales
todos los caminos conocieron sus pasos.
—Allí viene ño Tomás...
A las mujeres les trepaban las caderas a los ojos
y las copas se entreabrían esperándolo.
. . . . . .

Apuraba el café negro de todas las noches,
exprimía la leche de la última estrella
y dejaba siempre encinta su guitarra
de una nueva canción.
. . . . . .

Siempre se le verá detrás de las trancas
en un llegar sin llegada,
con su risa redonda, su gesto voluntarioso
y su guitarra que tenía un nombre de mujer.

Ciro Alegría (nacido en Cajabamba), destacado desde su aparición como poeta, cumple sus primeras jornadas líricas adscrito resueltamente al regionalismo poético. Pronto la emoción social ahonda sus reclamos y su propia acción beligerante condensa en la lírica revolucionaria que saca a luz en *Cantos de la revolución,* en unión de otros poetas (ob. cit.) Desterrado a Chile, violenta su vocación de auténtico poeta, truncándola definitivamente. Pero para gloria de la literatura peruana, y continental, se revela el macizo novelista que acaba de consagrarse ampliamente con *El mundo es ancho y ajeno.*

Y aquí me veo enfrentado a comentar un hecho: el año 1935 edité en Buenos Aires *La baraja del cholo.* En condición de autor me inhibo de hacer valoración alguna, pero no puedo eludir la constatación siguiente: aquel libro significó la primera vuelta de ojos hacia el cholo —llamándole así— y es el primer esfuerzo organizado para su reivindicación lírica. Hasta entonces se aludió esporádicamente al mestizo —desde *El Tunante*— y persistía el nombre de *indio* para llamar al peruano de los Andes, y su consecuente de *indigenista* para todo cultivador de la literatura regional.

Esa mi actitud, afirmada en *Poemas del meridiano cholo* y *El hondero de la laja encendida,* es producto diáfano y director de mi orgullosa suerte de mestizo. Y a ella me enraiza el mandato ineludible de mi sangre y de mi tierra. No podrán torcerla —silenciarla sí— quienes, escamoteando verdades a su propia conciencia, escamotean la realidad literaria peruana hasta en los libros de texto.

Con el solo propósito de mostrar todas las faces de la lírica regionalista, pongo a continuación muestras de mi obra:

Me encontrarás en la palabra de los niños,
con el sol de los pobres,
por la pasión del pueblo dispuesta en las tonadas,
en los días que acaban sin una mano abierta.
Me hallarás al ordenar el quehacer de tus sueños,
con los brazos que luchan merecer sus descansos,
cuando alargues un pan;
y también a la hora en que los hombres preguntan sus derechos
y contestan escribiéndole al pecho
el último deber las carabinas.
Aquí no hay paso al llanto.
Sabes bien dónde hallarme: en lo limpio, en lo libre;
y allí, con los de abajo.
Canta mi paso firme, dirigido al destierro!

("Recado al filo del destierro")

Esta es la voz de que hablo:
los paisajes la terciaron al hombro
igual que al aguacero, y al sol.
Desde los seis caminos de amor de las guitarras
sus mujeres la llevan encinchada a las ancas.

Yo la recuerdo en el silbo de los que *pisan barro,*
derrotada por los niños con hambre,
en mi primer palabra.
Es una voz que ha latido descalza
desde que vino al mundo,
que se lee la vida en un alfabeto de sudores,
trae la Tierra en Brazos, y la goza con rabia
como a mujer ajena.
Esta es la voz de que hablo.
Es una voz más ancha que el pecho de su mapa,
donde madura el salto,
agachada, como un puma resuelto.

("Anuncios del mensaje mestizo")

No cerraré este artículo sin antes citar, y en cita emocionada, a un poeta y maestro norteño eliminado por la muerte: Cristóbal Meza. Voz lírica de la más clara esperanza, Meza mantuvo su vida en el cauce de una rebeldía honrada e imbatible: explicación amarga pero orgullosa de su pobreza, de su injusto olvido y de su propio fin.

Con producción no definida en este movimiento o silenciada antes de su definición, alineo los nombres de Luis Valle Goycochea, efectivo poeta que se desplaza en aquel planeta tierno de las vivencias infantiles, consonantado con el discurrir cuotidiano de la emoción poblana (*Canciones del Rinono y Papagil,* 1932; *El sábado y la casa,* 1932; *La elegía tremenda y otros poemas,* 1937); N. Chávez Aliaga (*Parábolas del Ande,* 1928) y Fidel Zárate (*Los Huiros,* 1933).

Los juegos florales universitarios (1940) dieron paso a la revelación lírica de Julio Garrido —primer puesto— quien ha recogido su producción primigenia en dos libros recientes, y va camino de una decidida entonación regionalista, lo mismo que Jacobo Florián, que está venciendo sus peligrosas incursiones al negativo *purismo,* para enfilar por nuestra ruta; y Mario Puga, que acusa un firme tono social en *Cuatro poemas civiles.* Felipe Arias Larreta (*Poemas,* Trujillo, 1940), manipulando el romance, capta la emoción lugareña de su tierra natal, pero no toca aún la cuerda reivindicadora del mestizo. Un estudio posterior me permitirá exhibir plenamente esta nueva promoción lírica.

AUSENCIA DE COSTA Y SELVA

De inmediato se advertirá que todos los poetas citados, como representativos del regionalismo poético, pertenecen a la Sierra peruana. Se me podría objetar, por ello, que su representación no abarca al Perú entero. Me adelanto a la objeción para declarar que la *poesía regionalista* revisada es la expresión del mestizo de los Andes, o sea el único tipo racial definido en nuestro pueblo. Su definición racial le brinda, lógicamente, la posesión de su espíritu, de una personalidad, de una voz, capaces de erigirlo en auténtico portavoz de la expresión nacional.

De esta suerte se contrapone al habitante híbrido de la Costa, al que va dominando, además, porque a la manera de la civilización incaica, el acholamiento desciende de los Andes en un avance incontenible de absorción, para borrar a la población criolla, impersonal y blandengue, y crear nuevos tipos humanos en cuya fisonomía triunfan los perfiles inconfundibles del cholo.

Frente a la total realidad mestiza del Ande se levantan la Costa-zamba, la Costa-injerta, la Costa-criolla, la Costa-blanca. Y hay una población de nativos costeños —descendientes de las pasadas civilizaciones del litoral— y, también, el nuevo núcleo formado por las inmigraciones mestizas de la Sierra.

La expresión zamba ha encontrado su mejor conjugación literaria en Enrique López Albújar (*Poemas afro-yungas-Matalaché:* novela), Angela Ramos (poetisa), los cuentistas José Díez Canseco, Ricardo Alcalde y H. Falconí Sevilla. Como Fernando Ortiz en Cuba —aparte su condición de magnífico cuentista—, Fernando Romero es el estudioso más calificado de la *personalidad de color* en el folklore costeño del Perú.

La voz lírica de la población nativa y de los nuevos núcleos cholos, acampados en los valles, no encuentra aún poeta capaz de conjugarla. Hay alguien que va en camino, sí: Nicanor de la Fuente (nacido en Pacasmayo), quien, cancelando su etapa vanguardista, ha tomado ruta por las comarcas de la emoción popular *(La feria de los romances)*. En prosa habían dado ya la nota fiel de esa realidad José Mejía Baca *(Aspectos criollos)*, Paredes y León Barandiarán *(A golpe de arpa)*.

El romancero criollo de José Torres de Vidaurre es el único aporte poético valedero, en la traducción de las modalidades criollas —atisbadas por Ricardo Palma, Juan de Arona, Ascencio Segura—, pero circunscrita a Lima y sin identificación alguna con los dramas humanos del litoral.

La Costa-injerta (producto del cruce asiático) insinúa apenas su presencia —su primera presencia— con José Ferrando (*Panorama hacia el alba,* novela de próxima publicación y ganadora en el Perú del Concurso Latinoamericano de novelas).

El futuro dará a luz la voz o las voces de una Costa con unidad étnica —cuando el mestizaje cruce y recruce la mixtura de razas

desparramadas en sus paralelos—, cuya expresión lírica para salvarse y perdurar tendrá que transponer la simple anécdota y encarar la traducción honrada de su medio social, geográfico y humano.

La Selva, por otro lado, no ha dado aún su forjador lírico, aunque por los caminos del cuento la hagan presente Fernando Romero, Manuel Beingolea y J. C. Chirif.

Cuando se habla de la expresión de un pueblo —y de cualquiera expresión: política, económica, social, étnica— se sobrentiende que la referencia abarca a las mayorías nacionales. Ni el negro o sus derivados, ni el *injerto,* ni el inmigrante acriollado, pueden pretender la representación lírica peruana. Por faltarles definición racial, las latitudes costeñas carecen de personalidad, de espíritu. Espíritu y personalidad de afirmación creciente, en cambio, puede exhibir en todos los órdenes aquel habitante mayoritario del Perú: el cholo. (Tal afirmación no niega la existencia de *modos literarios* propios de cada minoría ni desconoce el aporte brindado, más que todo al folklore costeño, por la realidad mulata y zamba, particularmente, contribución tan magníficamente estudiada por Fernando Romero).

El triunfo continental de Ciro Alegría es la confirmación más rotunda de la potencialidad literaria del cholo, y demuestra la existencia de una cantera capaz de abastecer la producción de un arte de auténtica raíz peruana. Los críticos conservadores y los literatos de salón están confundidos con el triunfo de un *cholo* y con la consagración de una obra chola (Alegría y *El mundo es ancho y ajeno*). Hace pocos años, cuando nuestros poemas regionalistas proclamaban los derechos líricos del cholo, los clanes literarios limeños sonrieron despectivamente ante la insurgencia de este capítulo de la literatura chola. Algunos fueron más allá; negaron capacidad de supervivencia al nuevo movimiento, creyendo —desconocedores de su propia patria— que el cholo era exponente de una minoría, y de una minoría "inferior", sin posibilidades de convertirse en autora y personaje de su propio arte. Baste la sola cita de Alegría —triunfador desterrado—, ante quien ahora todos empiezan a inclinarse, como ante "el sol que nace" de la política criolla, para reafirmar todo lo dicho en relación al cholo, como tipo representativo peruano en la vida y en el Arte.

CONCLUSION Y AFIRMACIONES

Cancelando las vigencias de una órbita lírica, el Perú salta a los caminos revolucionarios buscando apasionadamente una nueva expresión. La vanguardia que insurge por obra de ese afán ahoga el imperio de todos los *ismos* precedentes y se adelanta al encuentro de una poesía desnuda, enemiga de lo formal, negadora de la rima, salida del verso, resuelta en un vasto ejercicio de metáforas. Pronto remansa la insurgencia y se dan las señales para encauzar las nuevas conquistas. El escenario postvanguardista advierte, entonces, el arribo paralelo de dos tendencias: el *regionalismo* y el *purismo*, realidades positiva y negativa del actual orden poético peruano.

En el panorama actual de la literatura peruana el regionalismo juega un papel de rango excepcional: ser el gonfalonero de un arrollador movimiento de peruanización. En el campo lírico representa la reivindicación y afirmación del mestizo. La poesía purista, y la neutral —a la que dedicaré estudio aparte—, representan la realidad negativa, de posición indefendible, aprovechable sólo para poner de relieve los perfiles y contrastar el mensaje de la poesía regional, mensaje posible de sintetizar así: vuelta de ojos al ámbito propio, inajenable; conjugación de las pasiones humanas y las aspiraciones reivindicadoras del mestizo; poesía humana, y por humana, de emoción social. Espíritu nuevo sobre todo. Mensaje que conjuga el recado lírico de cada región, la tónica regional de una poesía, en cuyas diarias afirmaciones madura la definición de su realidad futura.

Su intrasferible función de poesía representativa del Perú —portavoz de las mayorías nacionales, traductora lírica del mestizo, reivindicadora del paisaje peruano— significa la imposición definida de la voz regional en la literatura peruana y la conducción de su destino monopolizada por el centralismo capitalino desde el Coloniaje. El purismo puede decirse que es, en realidad, el último reducto del gobierno literario del Perú por *élites* de la capital y representa a aquella Lima conservadora y feudal, llamada con razón el *anti-Perú*, distinta y hasta opuesta a la Lima liberal y perdurable que dió y sigue dando soberbios exponentes en todos los órdenes del pensamiento.

Y en última afirmación, el *regionalismo poético* es sólo un capítulo del vasto movimiento con que se desplaza al futuro el Arte de nuestro pueblo, guiado por una fe firme y voluntariosa.

ABRAHAM ARIAS-LARRETA,
Lima, Perú.

La Poesía Peruana en 1940

AÑO ha sido 1940 de solaz poético para el gran público peruano, más que de satisfacción para los grupos selectos. Con decir que en su trascurso se han desarrollado y cumplido dos convocatorias para juegos florales, parece haberse expresado lo suficiente. Los concursos poéticos tuvieron lugar en Cuzco, con ocasión de la fecha conmemorativa del Inca Garcilaso de la Vega, y luego en Lima, con motivo de la fiesta de primavera, ardorosamente festejada por la juventud universitaria. De ambas competencias intelectuales, no obstante que la segunda tuvo lugar en Lima, han salido premiados valores provincianos como los poetas Nieto y Garrido. No falta, por ello, quien afirma que la capital está perdiendo por ahora su calidad de centro intelectual del país, que antes mantuvo tan enhiestamente, y que hoy la inquietud cultural cunde triunfalmente por doquiera en otras latitudes del territorio nacional. Lo cierto es que la producción intelectual se descentraliza progresivamente, por lo menos en forma parcial en estos últimos años.

Los Juegos Florales de Cuzco han consagrado a un recio poeta cuzqueño. Luis Nieto, triunfador con un "Romance cholo por el Inca Garcilaso de la Vega", que revela una auténtica sensibilidad, un discreto sentido de la forma, aunque no exento de influencias garcia-lorquianas. Mayor originalidad demuestra un bellísimo poema suyo, compuesto con la misma ocasión: "Elogio de Luz Marina".

Los poemas mencionados constituyen, sin duda, los mejores aportes que contiene la *Antología poética del Cuzco* (Editorial Rozas, Cuzco, 1940), editada para dar a conocer las composiciones presentadas a los Juegos Florales, por el "Centro Inka Garcilaso" de esa ciudad. En realidad, a pesar del membrete, no se trata de una

antología, pues de tal no tiene sino el título, notoriamente excesivo para una simple recolección de composiciones concursantes, sin base de selección alguna y sin punto de vista crítico. Pues una antología no es únicamente la recopilación de poesías dispersas de muchos autores, sino una selección que debe responder a determinados criterios previamente establecidos y a una pauta de cuidadosa distribución de autores y de creaciones, a más de la cuidada transcripción de datos bio-bibliográficos. Constituiría en verdad poca gloria para las letras cuzqueñas el contenido del folleto con tan presuntuoso título —que puede inducir a erróneas y desfavorables apreciaciones—, ya que existen, sin duda, en dicha región del Perú, muestras más estimables de poesía de ahora y de antes que las pocas y en general mediocres composiciones compiladas.

Los Juegos Florales de Lima, convocados por el Centro Federado de Derecho de la Universidad Mayor de San Marcos, revelaron a un poeta de no escasos méritos: Julio Garrido Malaver. La circunstancia de haber participado nosotros como miembros del Jurado de Poesía en dicho concurso, nos brindó ya ocasión de manifestar nuestro juicio en el fallo emitido. Garrido se ha revelado, con su "Canto a la primavera en varios momentos" y otro simple "Canto a la primavera", que alcanzaron premios, así como con sus trabajos en prosa, también laureados, como autor de singulares posibilidades para lo futuro. Fuera lástima que estos premios circunstanciales alteraran su modestia y su espíritu de superación, pues en él anida una singular capacidad para dominar tanto la poesía como la prosa, y en planos diversos. Se echa de ver que Garrido no se ha encontrado aún, y por eso hay que hacer votos para que prosiga en la tarea intelectual, alimentando cada día su aptitud de creación realmente original y promisora. Su primer libro de poesías y prosas poemáticas, titulado *Vida de pueblo* (Ed. Lascano, Lima, 1940), así nos lo confirma.

Las recientes "Ediciones Baluarte" han lanzado durante el año dos libros de poesía: *Gualda y rosicler,* de Augusto Mateu Cueva, y *Kollasuyu,* de Emilio Vásquez.

Emilio Vásquez renueva en este libro la modalidad *expresionista* ya estudiada por nosotros en otras páginas. Sus nuevos poemas dejan advertir que el poeta ha ganado en robustez —pese a cierto eco de Alejandro Peralta en la composición "Tarde andina"—, en vitalidad

y en dominio formal, alejándose progresivamente del estridentismo al uso en época ya periclitada. Su madurez notable, su empeño entusiasta, la voz tajante de su poesía y su sensibilidad para la captación del paisaje y para recoger la emoción del habitante del altiplano hosco y del valle florido, lo confirman como uno de nuestros valores más estimables dentro de su tendencia.

La tendencia *purista* ha tenido cultivadores igualmente escasos, pero interesantes. Un juvenil y eficiente aporte lo constituye *Estación para florecer* (Pacasmayo, 1940), de Carlos Alfonso Ríos, alma de poeta verdadero, prometedora de insigne producción. José Varallanos, de generación anterior a la de Ríos, y que antes había logrado consagración en otras modalidades poéticas, demuestra, con su nueva obra *Elegía en el mundo* (Huancayo, 1940), la variedad de tono en su emoción artística, su inquietud inmensa e indoblegable y un certero dón para conseguir la expresión sugestiva de la imagen.

A generación intermedia entre la de Ríos y la de Varallanos pertenece Carlos Cueto Fernandini, vocación auténtica de estudioso y artista de verdad y sin alardes. Esta vez ha lanzado su primer poemario, el cual hace percibir, sin duda, la voz más pura y original de la nueva poesía en el año transcurrido. *Poemas dispersos*, aparecido en separata de la revista *3*, confirman la existencia de un temperamento ya definido en finos matices de expresión y bello acierto de imágenes. Pocas veces se cumplen en un libro inicial como éste los calores de lo primigenio y de lo maduro, porque Cueto ha conseguido en pocas páginas revelar méritos que pocos logran demostrar en gruesos volúmenes.

El empeño de los directores de la revista *3* ha permitido que este año aparezcan en sus "Cuadernos de cocodrilo" los *poemas dispersos* de Cueto, y que, aparte de los *Poemas* de César Atahualpa Rodríguez y el "Canto a Sachaca" de Guillermo Mercado, no rigurosamente inéditos, fuera lanzado *Florecimiento animado*, un nuevo libro de Mario Florián, perteneciente a los grupos más jóvenes. Florián se desliga esta vez del *purismo*, ensayando acertadamente el *neo-impresionismo*. Es muy interesante esta muestra reveladora de su aptitud para objetivar la nota poética, con intenso acento lírico. Y es por demás satisfactorio que no acuse una poesía de esta índole la frecuente vecindad de forma y tono que muestran los poetas de tal tipo con la obra de García Lorca y otros españoles recientes.

No se ha librado de ella ni Luis Nieto, el poeta laureado de Cuzco, ni José Torres de Vidaurre, de quien ha aparecido la tercera edición de su *Romancero criollo* (Lima, Lib. e Imp. Miranda, 1940), tan estimable por otros conceptos, ni tampoco Nicanor A. de la Fuente, que ha dado a la publicidad *La feria de los romances* (Imp. Bracamonte, Chiclayo, 1940). Tanto Torres de Vidaurre como De la Fuente se sitúan en el mismo plano de amena y pintoresca exploración del alma popular de la costa peruana, tan llena de originalidad y fuente de armonía y gracia espontáneas. Ambos autores han rastreado con singular buen éxito en la parla y la anécdota populares y han fijado en términos definitivos muchas expresiones y relatos que estaban destinados a perderse o desvirtuarse. Nicanor de la Fuente acusa, además, su apartamiento oportuno de cierta poesía dislocada y estridentista ya inactual, de la cual fué muestrario poco acertado su libro anterior, extemporáneo e intrascendente. Los romances últimos, en cambio, nos confirman la evolución eficaz y plausible de su fino temperamento.

Otros dos libros afines cierran este recuento. Se trata de *Senderos* (Ed. Los Nuevos, Lima, 1940), de Víctor H. Tauro, y *Hontanares* (Santiago de Chile, 1940), de Graciela del Campo y Plata. Por lo que demuestran de inquietud juvenil el primero y de consagración al culto de las bellas formas el segundo, ambos son estimables dentro del corte romántico que los caracteriza. Parecen hermanarse así el impulso de la adolescencia con la visión sentimental de las cosas, pasadas por el tamiz de cierto idealismo esteticista de mediados del siglo anterior.

No podría terminarse este balance de la producción poética de 1940 sin considerar dos ediciones mexicanas sobresalientes, en cuanto a su presentación y a su significado, de obras de grandes poetas peruanos ya fallecidos: César Vallejo y Manuel González-Prada.

Al poeta español Juan Larrea, avecindado una época en tierras peruanas y muy vinculado a los movimientos renovadores de postguerra en el Perú, se debe la edición completa y definitiva de la obra póstuma de Vallejo titulada *España, aparta de mí este cáliz* (Ed. Séneca, Col. Lucero, México, D. F., 1940), cuyos quince poemas nos eran sólo conocidos fragmentariamente. Larrea agrega a la edición un prólogo suyo lleno de calor vital y de comprensión

latente por la obra del gran poeta peruano, precisando los alcances, el significado profundo y la trascendencia de estas composiciones cuando ya la muerte rondaba en torno de Vallejo.

Carlos García-Prada, profesor de la Universidad de Washington, reputado crítico de Colombia y autor de una interesantísima *Antología de líricos colombianos,* ha dado a la publicidad la *Antología poética* de don Manuel González-Prada (Ed. Cultura, México, D. F., 1940), patrocinada por el Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, que inicia con este volumen una Biblioteca de CLÁSICOS DE AMÉRICA. Este libro es muy revelador de la estimación universal de la obra poética de González-Prada, tan bien justipreciada antes por el gran espíritu de Federico de Onís en su *Antología de la poesía española e hispanoamericana.* Constituye un homenaje intelectual al Perú el hecho de empezar una colección de la importancia de CLÁSICOS DE AMÉRICA con la antología poética del escritor peruano. García-Prada ha realizado con verdadera conciencia de su tarea un aporte perdurable al estudio de las letras iberoamericanas, y, así, en la Introducción que precede a las composiciones recopiladas, traza un concienzudo estudio de conjunto de la poesía de González-Prada, a través de sus serias y perspicaces innovaciones métricas y estróficas. Obras como la comentada, que unen a la seriedad de la investigación el propósito de divulgación universal de los valores más sólidos de América, merecen el estímulo y el aplauso más sincero, ya que contribuyen a definir la fisonomía cultural americana.

Juzgándolo en su conjunto, 1940 parece ser año, en materia poética, de promesas, de perspectivas halagüeñas, más que de realizaciones: año de concursos felices aunque, como todos los concursos, sujetos a la relatividad de la consagración y a la circunstancialidad de la misma; año de reediciones bien acogidas y de apreciables intentos juveniles; año de antologías y de ediciones bellísimas de poetas esclarecidos. No irrumpen, en cambio, los valores definitivos ni se consagran generaciones.

ESTUARDO NÚÑEZ,
Lima.

Elementos Románticos y Antirrománticos de Ricardo Palma

LOS peruanos reconocemos a Palma la eternidad de un símbolo predilecto. Por eso volvemos sobre su figura con la intención siempre esperanzada de encontrar alguna nueva sugerencia para nuestro afán. Unica y augusta, su presencia aparece en nuestro pensamiento como la aureola majestuosa que rodea al respeto de los íconos. Hay una sutil emanación que se desprende de lo que fué y de lo que no fué en vida. Una prolongación espiritual que la sentimos cercana y evidente, como fuerza familiar que dirige nuestras ideas y guía la mano que trabaja. Nos hemos acostumbrado demasiado a asociar su perfil al perfil de Lima; a recordarlo con el lento movimiento de las frondas delicadas, sobre las que surgía el comentario chispeante y cáustico de este gran abuelo del Perú. Pero hoy día podemos pensar en Palma con una actitud más generosa en proyecciones, porque, perdida su proximidad biológica, el tiempo no ha triunfado imponiendo un alejamiento, sino por el contrario, su cercanía es más cálida y más certera, y apreciamos mejor cada uno de los magníficos movimientos que le permitieron construir nuestra perspectiva vital.

Hoy que las crisis sociales nos obligan a un emocionado e íntimo balance de nuestras realidades, sentimos la enorme intensidad dramática de *lo peruano* que significó Palma. Héroe civil, poeta esencial del pasado que gravitaba hacia el porvenir, destaca su recio perfil masculino con todas las condiciones de la peruanidad. No es la hora de invocar puerilmente cuál pudiera ser la imagen perfecta del Perú. Sentimentales al mismo tiempo que irónicos, siempre nos

hemos mostrado inclinados a entresoñar una imagen caballeresca y ritual de nuestra realidad. Hablábamos de Palma con alegría, pero con muy poca pasión. Nos placía distraernos con la magia sugestiva y deslumbrante de sus *Tradiciones,* que nos parecían lienzos magníficos de un Watteau nacido en nuestras costas. Pero hemos meditado muy poco en la *esencialidad* de su mensaje, lo orgánicamente peruano que se desprende de sus actitudes civiles y de su posición intelectual. En cierta oportunidad, Riva Agüero dijo que "leídas las *Tradiciones* fuera de Lima, deben perder muchos de sus méritos", y que "leídas fuera del Perú perderán por lo menos la mitad de sus hechizos". [1] Todo lo contrario: la *tradición* crea una realidad peruana que el extranjero goza con hondura y perennidad.

Los países, las ciudades y los hombres viven dos existencias igualmente decisivas. La existencia inmediata, construída sobre la base de los hechos reales circundantes y colmada del prestigio de su propia verdad; y la otra más sugerente y alada, elaborada sobre la base de la leyenda y de la emoción lírica que rodea toda pasión y toda vida. Así, el extranjero vive, con mayor intensidad que nosotros mismos, la existencia de un Perú y de una Lima, con el sabor antañón y aristocrático de un mundo de fantasía. Mundo que vivió y ha hecho pervivir Ricardo Palma, en una noble hazaña de peruanidad. Triunfo de poesía que derrotó todas las fronteras y que hizo aposentar el nombre de nuestra patria y de nuestra ciudad en la voluntad y el pensamiento de muchos habitantes de la tierra.

En la Literatura, como en todos los campos del arte, no existen los milagros. Se realiza en ella con más crueldad, quién sabe, que en otros aspectos de la vida, la lucha biológica en la que perecen los débiles o bastardos, y perseveran y triunfan aquellos que llevan en su sangre un mensaje fundamental. Por ello este Breviario de la Religión Literaria Peruana que son las *Tradiciones* ha obtenido un éxito, en la vida, tan definitivo. Su victoria no puede atribuirse a causas exteriores. La *tradición* de Palma triunfó porque cumplía su papel social e histórico, y porque Palma —profeta de la peruanidad, como el *cholo* Garcilaso de la Vega— trazaba el dibujo perdurable de nuestra aventura nacional.

La palabra *tradición* posee una genealogía latina. Se deriva de *Traditio,* cuya versión castellana sería *consignar;* pero podríamos

decir mejor: *entregar*. La entrega supone el desprenderse no solamente del objeto, sino el renunciar a aquella invisible vinculación que lo une al hombre. El que entrega es doblemente generoso; con la generosidad física de lo visible y con la sutil generosidad de lo invisible, que es al mismo tiempo renunciamiento y concesión magnánima. Así es la actitud de Palma ante el pasado o ante el presente próximo, que él transforma al hacerlo pasar por el precioso tamiz de su artificio. La *tradición* perdura y se abrillanta porque su ropaje es de leyenda, y madura y fructifica porque sus raíces se pierden en el terreno de la Historia. Este mestizaje es una honda verdad que nace de la propia médula de la *tradición,* y por eso es tan peruana y resplandece con los caracteres de nuestra verdad.

Esta peruanidad de Palma y esta peruanidad de la *tradición* es su mestizaje. No solamente como posición literaria, sino como realidad vital; como expresión de esa intensa humanidad con que el Perú vive en ella. Aunque desfigure en algo la perspectiva histórica; aunque acuse dóciles nostalgias virreinales; aunque se resientan de intrascendencia o superficialidad muchas de ellas. Pero en todas encontramos un ángulo de nuestro espíritu que no es de intensidad meditativa, pero sí de impulsividad emocional; que no es sistemático ante el trabajo, pero que despliega admirables impulsos hazañosos; que no sigue complicados procesos de abstracciones, pero que goza de la alegría de una inteligencia ágil y audaz.

"CONCOLORCORVO" Y PALMA

En el complicado mundo de la aventura amorosa, los sentimientos guardan una lógica absurda, pero cierta. El cariño alto y absorbente crea tan apretados lazos afectivos, que la persona se siente un poco estrangulada por estas ataduras amorosas y nace un dulce odio que se entremezcla con el afecto al objeto amado. Así vemos surgir las actitudes contradictorias de los enamorados y de los poetas, todos perfectamente locos, porque hay una razón de amor que determina sus existencias. Por eso no nos admira que esa devoción incondicional que nuestra Lima ha suscitado en todos los tiempos, comparta sus homenajes de admiración con los de un odio instintivo y amoroso.

En uno de sus libros, Raúl Porras escribió que Lima había sido fundada en colaboración por don Francisco de Pizarro y Ricardo Palma. [2] Algunos años después que el primero, y muchos años antes que el segundo, encontramos a Esteban Terralla y Landa, quien, viniendo de México, pronuncia el más cabal insulto a Lima, con todo el acento de un enamorado despechado. Junto a él, nuestra literatura virreinal destaca el perfil de un indio cazurro, cuya memoria yo quiero asociar a la de nuestro ilustre tradicionista. Ya adiviniáis que estoy hablando de "Concolorcorvo", el agudísimo autor del *Lazarillo de ciegos caminantes*. Ricardo Palma y "Concolorcorvo" se encuentran unidos por un mismo sentido crítico de la realidad. Uno y otro vivieron nuestra peruanidad, conociendo contrastes que siempre traen en sí un germen fecundísimo de ironía. Ambos fueron grandes caminantes, aunque en diferente forma.

"Concolorcorvo" se lanza con ilusión y alegría de aventurero hacia una larguísima jornada que le lleva desde las márgenes del Plata hasta nuestra Ciudad de los Reyes. Tiene la erudición maliciosa de los agentes viajeros que conocen muchas ciudades y muchos climas, y que se refuerza con sabrosas lecturas picarescas. Probablemente leyó *Sobremesa y alivio de caminantes* de Timoneda y acompañó sus fatigas con *La vida del lazarillo de Tormes;* son éstos nombres muy significativos que se graban en su imaginación y cuando tiene que escribir el libro de sus experiencias lo denomina casi inconscientemente *Lazarillo de ciegos caminantes,* haciendo una síntesis feliz de las ideas de los dos títulos. Y en verdad, era un insustituíble lazarillo para los ingenuos y desprevenidos viajeros. Brilla el ingenio mordaz del peruano en sus páginas, y hay una soberbia hiriente cuando Bustamante Inca explica el porqué de su seudónimo: "Los moros tienen color ceniciento —dice— y ustedes los indios, color ala de cuervo. Por eso mismo me puse el nombre de 'Concolorcorvo'." [3]

Y más adelante confirma: "Yo soy indio neto, salvo las trampas de mi madre, de las que no salgo por fiador. Dos primas mías conservan la virginidad, a su pesar, en un convento del Cuzco, donde las mantiene el Rey nuestro Señor". Todo el itinerario se encuentra aligerado por las observaciones anecdóticas de nuestro indio colonial. Lejanas raíces del espíritu satírico, que ha conservado una línea de continuidad desde la cerámica primitiva de las civilizacio-

nes norteñas, hasta las manifestaciones contemporáneas de los incomparables costumbristas.

Turista como "Concolorcorvo", Palma tiene otro sistema de viajar. Cuando la ciudad se adormece y descuida, el tradicionista se descorporeíza y transforma para convertirse en un mágico viajero de todas nuestras intimidades. Vuela sobre los tejados de nuestra historia, convertido en verdadero "Diablo Cojuelo" de nuestra realidad, como lo hace notar con feliz acierto Jorge Guillermo Leguía. [4] De su viaje malicioso y zahorí ha de traer el botín de un cesto de *tradiciones,* por donde desfila toda la intimidad del Perú. No adula, ni denigra. Palma anota; Palma bosqueja; Palma insinúa; Palma describe, abre las perspectivas para el balance de nuestra malicia. Romántico y anti-romántico al mismo tiempo, Ricardo Palma, igual que el sagaz indio "Concolorcorvo", reúne los colores para el retrato del Perú.

LOS ROMANTICOS

Palma había nacido el 7 de febrero de 1833. Liquidación de coloniaje e incipiencia republicana eran un marco muy agitado para él, como para todos los de su generación. Su infantil inocencia se debería ver perturbada por ésta y por muchas razones más. Cuando, en la madurez, publica un libro de recuerdos, nos daremos cuenta exacta de cuáles eran estas razones. "De 1838 a 1860 —dice Palma— se desarrolló en el Perú la filoxera literaria, o sea la pasión febril por la Literatura. Al largo período de revoluciones y motines, consecuencia lógica de lo prematuro de nuestra independencia, había sucedido una era de paz, de orden y garantías". [5]

En estas circunstancias, él, como todos los jóvenes de su generación, se dedicó con un santo furor a la tarea de escribir. En su tan vibrátil libro *La bohemia de mi tiempo,* tiene la paciencia de enumerar a sus compañeros: en total sumaban veinticinco los que entraban en frecuente trato con las musas. El *enemigo Nº 1* de ellas era el santanderino Velarde, que hacía valer su elocuencia de español y su prestigio de poeta para conducir a esta muchachada juvenil. Muchos años residió en Lima, en medio del afecto de los románticos; pero un buen día, un crítico poco atento le hizo notar que su versificación no era tan buena. Un dolor profundo e incu-

rable se anidó en lo más recóndito del alma de Velarde, y cuando el año de 1855 abandonó al Perú y se fué por Colombia y Centroamérica hasta Nueva York, no pudo dejar de expresar su resentimiento contra la pobre Lima, inocente de sus problemas literarios, en unos versos que dicen así:

Maldita seas sociedad inculta
Ruin, mezquina cual roñoso cobre
No comprendiste la aflicción oculta
Del peregrino infortunado y pobre.
Escupe el genio, y la desgracia insulta
Mientras bastarda corrupción te sobre,
Porque mañana yacerás hollada
De tu miseria en la espantosa nada.

Para su propia felicidad, los románticos tenían un espíritu despreocupado. El mismo Palma confiesa: "Entre los bohemios de mi tiempo poco o nada fructificaba la envidia", ni la cólera, ni el resentimiento — añadiríamos nosotros. Ellos discurrían la alegre tristeza de su bohemia mimados por una especie de Mecenas en el poder, "don Miguel del Carpio, magistrado, estadista, literato". Un Mecenas comprensivo y criollo que les obsequiaba, según el temperamento de cada cual, café, chocolate o muy buenos habanos, o las tres cosas a la vez. El chocolate los inclinaba más a una dulce tristeza, y el café los desvelaba con mayor intensidad. Mejor es que no hablemos de los habanos.

Este Carpio era un nostálgico. Tenía la tragedia de una vida en la que hubiera aspirado a éxitos literarios y que le había respondido con triunfos exclusivamente políticos. Los románticos, después de beberse el chocolate, se burlaban de sus versos. Carpio era autor de seis odas anacreónticas y una muy famosa composición dedicada al Misti, de la que José Arnaldo Márquez decía que era "tan antigua como mala".

Cuando Carpio era ministro protegía generosamente a los románticos, los nombraba oficiales de la armada con un sueldo de 32 soles además de un uniforme muy representativo. Quizás imaginaba que lo mejor que podían hacer era pasearse por el mar; aunque a veces sucedía que, al cobrar su portentoso sueldo, se limitaban a dirigirse por el *Paseo de Aguas*, abajo del Puente...

Un santo delirio teatral les hizo estrenar sus obras a todos, sin guardar respeto a Felipe Pardo y Aliaga ni al *tuerto* Segura, que les antecedían en años y prestigio. Sin ningún pudor, eran rematadamente exóticos, como bien demostrado queda al recordar que Corpancho estrenaba en medio de grandes éxitos *El poeta cruzado* o *El templario,* con un sabor a Jerusalén que marea y anonada. Sus versos son verdaderos hallazgos, como cuando el trovador de uno de estos dramas dice:

Señora, yo vengo pidiendo un asilo
que pueda tranquilo
reposo ofrecer,
pues ya los cruzados están en batalla
y afuera se halla
la muerte a doquier. 6

Ante esta amenaza de "la muerte a doquier" uno tiene que abandonar invariablemente la lectura, para ponerse a reflexionar en esta huella ornamental pero genuina que decoró una época de la vida de Palma, y que se refuerza, cuando nos detenemos a recordar otra actitud juvenil suya, bizarra y fundamental.

EL DESTIERRO

Los comentaristas creen ver una contradicción en la doble condición de Palma de romántico y liberal. Yo no percibo tal oposición, sino más bien un sentido integral. Palma fué acentuadamente liberal, precisamente porque fué un romántico; pero un romántico a la nueva manera, que pensó hallar mejores realidades sociales en su batalla política. ¿Qué actitud más romántica cabe que sufrir el destierro en sacrificio de un ideal libertario? Palma lo sintió así. Feliú Cruz, que con tanto cariño ha estudiado este aspecto de la vida de Palma, anota muy exactamente cómo el romanticismo literario "dió vida al romanticismo político en América". 7 Palma, en esas condiciones, se inscribe con todo entusiasmo en el altar Nº 18 de la Masonería peruana, con un deseo de trascendencia política. Sus consecuencias son inmediatas: es uno de los conjurados en el golpe político del 28 de noviembre de 1850, dirigido contra la pintoresca figura de don Ramón Castilla. Fracasado el atentado, Palma

se ve precisado a asilarse en la Legación de Chile hasta el 20 de diciembre de ese año, y luego parte hacia el destierro. En su cartera guarda unas líneas de recomendación del Ministro chileno en Lima, para la señora Rosario Orrego de Uribe, poetisa y dama de alta alcurnia de la sociedad de Valparaíso.

Con una noble y austera cordialidad lo acoge la poetisa chilena, y pronto la silueta de Palma se hace familiar en las calles de Valparaíso. Su vida literaria cobra intensidad. Colabora en *La Revista del Pacífico* con algunas de las *tradiciones* que ya manejaba con aplomo y maestría. Todavía podemos entrever un romance trunco con una joven llena de belleza, a quien la pobreza redujo a insania mental, según cuenta Feliú Cruz. Terriblemente indignado por los procederes de Castilla, el tradicionista suscribe, a poco de llegar a Chile, una proclama acusándolo. Después continúa su labor periodística y en la revista *Sud América* publica cinco de sus *tradiciones* y muy especialmente sus "Anales de la Inquisición de Lima", con un acentuado tono liberal. Así se prolongó su destierro por muchos meses, en los que su actividad no decayó. En los primeros días del mes de agosto de 1863, pudo Palma embarcarse de regreso a Lima. Ponía punto final a una de las etapas más románticas de su agitada vida.

PALMA Y MANUEL ATANASIO FUENTES

Manuel Atanasio Fuentes era trece años más viejo que Palma y murió treinta años antes que él. Sin embargo, hay una época en que las vidas de ambos marchan emparentadas por un análogo sentido de peruanidad, y muy singularmente, por el doble vínculo intelectual de su vocación satírica y de su puesto en el periodismo demoledor.

Los unió también un odio y un cariño comunes. El odio era contra Castilla: Manuel Atanasio Fuentes lo cristalizó en las páginas lapidarias de su biografía del mariscal. El cariño idéntico, fué hacia esta Ciudad de los Reyes, que los albergó con preferencias de madre amantísima. Recorrer las páginas escritas por "El Murciélago" sobre Lima, es un verdadero placer peruano. Las publicó en tres idiomas, en uno de esos gestos de gran señor que lo caracterizaban. En un prólogo intencionado, confiesa que ha escrito su libro con el ánimo de desvirtuar las descripciones antojadizas de Lima. Para

explicar su posición, recuerda la anécdota de aquel francés que habiendo llegado a Madrid en un momento en que dos mozos se batían, anotó en su libro de memorias: "A las doce del día, todos los españoles se dan de navajazos". Y la del inglés que llegando a París, al salir de la estación, vió cómo un coche atropellaba malamente a una anciana, y al punto escribió en su diario: "La crueldad de los franceses llega hasta el extremo de que todos los jueves, a las seis de la tarde, hacen matar a las viejas que cometen la imprudencia de salir a la calle, empleando para ello unos coches municipales que persiguen a esas infelices y las derriban pasando por sus frágiles cuerpos".

Fuentes quiere evitar esas peligrosas descripciones, y para ello compone su libro sobre Lima. [8] Todos pensarán que, después de estas declaraciones, su obra es el mismísimo espejo de la verdad. Pero felizmente no sucede tal cosa. Fuentes, como auténtico criollo, sabe la voluptuosidad de la exageración y de la mentira. Pero sabe mentir con dignidad, como criollo fino y burlón; como verdadero limeño castizo y pendenciero. La mentira *sublimada* unió a Palma y Fuentes. Ellos no mentían por engañar; mentían por transformar y embellecer, y mentían, en último término, porque tenían esa hormiga interior que poseen los criollos y que no los deja decir la verdad en paz.

Vigorosos artesanos del periodismo satírico, no hay que insistir en sus proezas de ingenio que son tan conocidas. De Fuentes basta recordar la vida sin descanso de "El Murciélago", que no llegó a ser ave, pero que es nocturno, y cuyas picazones interesan nuestra misma sangre. De Palma recordemos *El Diablo* o *La Broma,* que da origen a una aventura editorial en la que intervinieron varios escritores complicados en el *Juicio de trigamia.* [9]

Además de Palma y Fuentes, escribieron este jugoso libreto Miguel Antonio de la Lama, Aciscle Villarán, Eley Buxó, Julio Jaimes y Benito Nieto. Fuentes era el abogado del abnegado esposo de tres mujeres y Palma defendía a la limeña; las otras engañadas —arequipeña y moqueguana— contaban con sendos abogados. La esposa adolorida se apellidaba Justa Cornelia Vaca Ganosa, y su inconstante esposo Amador Toro Espada.

No nos puede extrañar el sabor jurídico de este libreto en broma. Fuentes era un incansable abogado y tenía esa magnífica

erudición de historietas picantes que poseen los alumnos de Derecho. Los que hemos estudiado la carrera de Leyes, sabemos con cuánta facilidad se armonizan, en las horas de estudio, los profundos conceptos del Derecho Romano con los chistes alemanes, realizando así una risueña alianza del eje Berlín-Roma, con la alegre complicidad de las loras, inimitables protagonistas de las historias con sabor *bocaccesco*.

Tanto Fuentes como Palma eran verdaderos expertos en estas historias. De Palma nos queda un manuscrito de *Tradiciones en salsa verde* que, a pesar de la rigurosa clausura familiar, ya ha trascendido a los aficionados. De Fuentes tenemos innumerables pruebas que lo abonan como un agudo vividor de las realidades. Y ésta fué una posición en la que ambos se muestran anti-románticos. La broma no congenia con la efusión sentimental. Aquí eran ellos los impacientes *reporters* que fotografiaban risueñas historias y escondidos paisajes cambiantes de este eterno Perú.

LOS BIGOTES Y LOS ANTEOJOS DE PALMA

Para comprender a Palma tenemos que pensar en sus bigotes y en sus anteojos. Ellos obedecieron a profundas razones biológicas y ampliamente espirituales, que no podrían explicarse por un capricho futuro, o por la coincidencia ocasional. Ambos respondieron —quién lo sabe— a una necesidad de defensa, como esos *camouflages* con que la guerra actual oculta la maquinaria bélica. Gran reidor e ironista de las realidades peruanas, Palma pudo temer que sus contemporáneos descubrieran los rasgos demasiado pronunciados de sus sonrisas. Amplios y consecuentes bigotes cumplían su papel de encubrir los lejanos límites de su risa trocándola en casi angelical. Por eso los comentaristas pensaban siempre que Palma era un melancólico enamorado de nuestro pasado, sin reparar en la profunda raíz crítica que tenían sus interludios virreinaticios. Bajo la sombra protectora de los bigotes, Palma manejaba la dureza o la dulzura llena de sabiduría de su sonrisa. Con qué fruición se gozaría de su propio secreto. Nerviosos, sus dedos recorrían documentos antiguos; de pronto la anécdota picante saltaba como una chispa en este corto circuito de la voluntad y la historia. Allá en su refugio,

la sonrisa del tradicionista hacía nacer las frases llenas de donaire, con la soberbia elocuencia de sus interlíneas sugeridoras.

Pero su mirada podía delatarlo. Mirada demasiado atenta; nerviosamente vivaz; altamente soberbia; juguetonamente maliciosa. Su mirada exigía un certificado de respetabilidad. Esto podrían dárselo los anteojos. Esta nueva condecoración de su *uniforme civil,* como hubiera dicho Unamuno, la vemos destacarse en los retratos del tradicionista a partir de 1888. Con ellos se completa una imagen muy familiar y perdurable en nosotros, que nacimos muy tarde para conocerlo personalmente. 10 Sin embargo, a través de sus anteojos imperturbables, su mirada no perdió ni su vigor, ni su habilidad. Era la mirada llena de inteligencia del más grande de los *mataperros* peruanos. Porque Palma fué, por categoría y por prestancia, el primero del fecundo grupo de los *mataperros* de nuestra literatura. Si alguno de ustedes se pregunta sorprendido, acerca de los alcances de este calificativo, podría yo decirle que el *mataperro* criollo se caracteriza precisamente por su natural generoso, que le impediría herir al más insignificante can. Toma ese nombre peligroso para jactarse bonachonamente de una crueldad que no conoce, ni es capaz de poseer. El *mataperro* criollo es nuestro pícaro. Pero es un pícaro con mayor nobleza intelectual; con mayor sutileza emocional; con cierta aristocrática despreocupación en el vivir. Levemente epicúreo, cultiva la alegre doctrina de la broma que no llega a maltratar; de la ironía que resbala en medio de una cascada de palabras que juegan entre sí ensayando matices. Por haber sido el más grande de nuestros *mataperros,* Palma pudo escribir la teoría de sus *Tradiciones.* Pudo insinuar, por ejemplo, que cuando Bolívar pasó por el Callejón de Huaylas, el gobernador de Caraz recibió la orden de prepararle alojamiento, buena mesa, buena cama, *etcétera, etcétera, etcétera.* El buen hombre reflexionó sobre el significado de los *etcéteras,* y pensó que deberían ser unas robustas muchachas para la distracción del Libertador, y entonces comprometió a tres garridas mozas, para que fueran los *etcéteras* del general.

Palma prefería no ser elocuente; sus bigotes y sus anteojos eran también anti-románticos; la poesía de esa primorosa edición de *Verbos y gerundios* 11 era igualmente cortante e irónica. Pero su vida toda; ya fuera la bohemia juvenil; su destierro libertario; su dinamismo de editor de papeles peruanos; su abnegada cruzada de

restaurador de la Biblioteca Nacional, o su propio alejamiento de los últimos años, bajo el palio de los frondosos árboles miraflorinos, son un vibrante programa de romanticismo.

Si Palma fué tan insignificante, lo debió al hecho de haber sido síntesis de estas dos corrientes contrarias. Tuvo la admirable energía de decir muchas verdades sin necesitar ofender. Una de sus *tradiciones* la contó para nosotros y constituye, en esta tierra, una viviente lección. Dice Palma, en la *tradición* titulada "Los tres motivos del Oidor", que cuando Carbajal quiso imponer a Gonzalo Pizarro como gobernador del Perú, amenazó saquear a Lima si no aceptaban a su candidato. La Audiencia se reunió, imponiéndose el temor. Pero a la hora de firmar el acta, uno de los oidores, apellidado Zárate, puso una cruz y a continuación: "juro que firmo por tres motivos: por miedo, por miedo y por miedo".

Palma sabía con cuánta frecuencia en nuestra vida política o en nuestra vida literaria, las tres razones del oidor habían tenido una actualidad demasiado floreciente. Por eso nos lo recordaba como un maestro paternal, que extrae sus enseñanzas, no de los libros, sino de una experiencia un poco brillante y otro poco desengañada.

LUIS FABIO XAMMAR,
Lima, 1940

NOTAS

1 José de la Riva Agüero. *Carácter de la literatura del Perú independiente*, Lima, 1905.

2 Raúl Porras. *Pequeña antología de Lima*. Madrid, 1935.

3 Concolorcorvo. *Lazarillo de ciegos caminantes*. Gijón, 1773.

4 Jorge Guillermo Leguía. *Don Ricardo Palma*. Lima, 1934.

5 Ricardo Palma. *La bohemia de mi tiempo*. Lima, 1899.

6 Manuel Nicolás Corpancho. *El templario*. Lima, 1855.

7 Guillermo Feliú Cruz. *En torno a Ricardo Palma*. Santiago, 1833.

8 Manuel Atanasio Fuentes. *Lima*. Parias, 1867.

9 Manuel A. Fuentes y otros. *Juicio de trigamia*. Lima, 1902.

10 En una cordial objeción, me decían las señoritas Augusta y René Palma que su papá había usado anteojos desde muy joven a causa de su miopía. Yo confieso que para fijar la fecha aproximada de su aparición como elemento inseparable del tradicionista, me documenté en la muy completa colección de retratos de Palma que inserta Feliú Cruz en su conocido libro. Revisándolo, podrá comprobarse que en los anteriores a ese año de 1888, el tradicionista aparece sin anteojos y desde esa fecha los incorpora a todas sus fotografías.

11 Ricardo Palma. *Verbos y gerundios*. Lima, 1877.

Introducción al Ande y su Habitante

(Notas para una estética de la Montaña)

TIENE la forma de una tromba. La espira comienza por un rasgo sutil de menudos fragmentos, que se funden hasta lograr el ritmo ascensional de una columna. A mitad de camino se enarcan las caderas, dilátase la pared interior, crecen los hombros. Se diría un cuerpo mutilado, que aventó la cabeza para afirmar el imperio del torso formidable. Este torbellino plástico, envuelve un alma en evasión. Inasible, contradictorio, cruzado de hermetismo, el todo escapa a las definiciones. Cuerpo y alma se sustraen, huyen vertiginosamente como la tromba del centro que la inicia.

Sudamérica es huraña a la síntesis. Calza todas las medidas sin ajustar ninguna.

Para unos es el espejo que devuelve, reducida, la imagen europea. Para otros la factoría económica de los Estados Unidos. Del Golfo de México se divisa una tierra de indios. De Buenos Aires la matriz cosmopolita. Cuna de la raza cósmica al decir del pensador, se transforma en continente de la negación y de la muerte para el novelista. Piensa el tropicalismo en cierta reserva cultural de la humanidad. Responden los pragmáticos que ya pasó la hora de estas jóvenes naciones. La tesis del indio inorgánico, halla su réplica en la doctrina del terrícola forjador de sus instrumentos de dominio. Razas "fellahs" — piensan los más. Pueblos concentrados, a la espera — responden los menos. El soñador exclama: ¡La América India irradia la magia de una virgen dormida! El sociólogo pregunta: ¿Es que ella existe verdaderamente? Lo que existe son

grupos de pueblos, intenciones de trasplantes, hacinamientos que tratan de hacer nación. Somos un mundo en germen.

De un lado, la hipérbole; de otro, rechazo y negaciones. Mas siempre una atracción indefinible gira en el compás del Almirante, desvía la brújula del Vespucio, imanta las agujas de los geógrafos. Magia india. Territorio del instinto y la emoción, que sólo entrega por intuiciones sus fragmentos; jamás su cabalidad.

Nuevo Mundo — claman los antiguos. Pero el moderno empieza a sospechar las remotas vivencias del suelo mítico, anterior al tiempo clásico. Arqueólogos, lingüistas, apenas balbucean la interpretación de nuestro pasado. Un dios bifronte enseña sus caras indescifrables, enigma siempre recomenzado: siendo lo más nuevo, ser siempre lo más viejo. Sin verlas, se siente su presencia. Sin palparlas, se padece su contraste. Donde la razón vacila, golpea el corazón sus adivinaciones. "South America" — murmulla el turista. Fuente sellada, vigencia del misterio — replica el alma india.

La América Meridional va de un medioevo a otro medioevo. Sus renacimientos perecieron sin dejar rastro. Del despotismo oscurantista del Inca, pasa al vasallaje férreo de la Colonia. Falta esa tradición milenaria de hechos históricos, ciencia organizada y técnica evolutiva, telón de fondo de las viejas culturas.

Una centuria de apariencia democrática y esencia caciquil, desenfrenado liberalismo, ideas románticas, economía semicolonial, no arroja saldo muy favorable. Macaquismo, espíritu imitativo — dirá el maestro. Careciendo de medida interior para proyectarnos sobre el contorno, somos, en verdad, una cultura potencial. ¡Tremenda responsabilidad la del sudamericano! Vive cargado de fuerzas; fuerzas que presionan, salen de su órbita y se desgastan en fricciones estériles, rompiendo el equilibrio del medio con el hombre. Habita el orden mágico del desorden. No señorea el mundo; padece de sujeción telúrica. Lentitud y taciturnidad están en ruptura con el disciplinado vértigo moderno. La disparidad étnica conspira contra la unidad política. Sobran tierras. Escasean pobladores. Falta un estilo creador frente a la poderosa actividad del inmigrante. En un sentido ontológico-humanista, no somos, todavía. Estamos en trance de ser.

¿Sudamérica es más del Austro, del Septentrión o de Occidente?

Vibra un mosaico de pueblos y costumbres. Lo que impera en una región no reza para otra. Hay urbes populosas, atentas a la civilización electro-mecánica. Hay aldeas hundidas por las altas montañas, donde habitan culturas supérstites, ajenas al acontecer contemporáneo. El mestizo sudamericano maneja un motor o absorbe la visión fílmica, mejor que cuanto puede asimilar el espíritu del ancestro. Es apto para la técnica y esquivo al humanismo. Triple heredero del lemur, del atlante y de los mayas, su psique rechaza al europeo en cuanto lo indígena predomina sobre lo español. Aprende sin enseñar. Desprecia a quien superó. Emula sordamente con los que lo aventajan. Pero Sudamérica no es sólo un mestizaje de sangres y almas. No es lo indio, lo mestizo ni lo blanco aisladamente; mas una extraña amalgama de los tres. Si en ciertos parajes el color de la piel y las costumbres dividen a los hombres en compartimentos estancos, los tres mundos conviven en singular simbiosis, trasmutando características específicas. El individuo simple. La colectividad compuesta y densa.

Hay que pensar, con el filósofo, que este activo laboratorio funde los elementos de un nuevo tipo humano. Gérmenes, siempre gérmenes...

Cuando la tierra se traspasa de espiritualidad, brota el milagro infrecuente de una sabiduría sin ciencia: el héroe, el político, el pensador, el artista, calan más hondo que los europeos. Si no alcanzan su técnica depurada, profundizan cosas más entrañables que escapan a la geometría concertada de Occidente. La ausencia de un clima cultural, frustra ricas posibilidades o esfuma la obra humana. Pocos saben que en un sentido integral, Bolívar removió más fuerzas creadoras que Bonaparte; le faltó el escenario para peraltar sus hazañas. Montaña, trópico y llanura devoran al hombre y al suceso, porque la tierra es aún desmedida para el poblador. Mas cuando el hombre del Sud alcanza su expresión, con brusco salto vence los estadios culturales que lo alejan de Europa; entonces se sospecha que el sudamericano es algo más que el mestizo incomprensible de los sociólogos y bastante menos que el ente abisal, de pura teluricidad, del atisbo keyserlingniano.

Confuso embrión que se despedaza y se reconstruye sin cesar, la América Meridional sugiere una nebulosa apenas revelada. Sus

cuerpos celestes, como la verdad, están hechos de una piedra luminosa: "ni ríen ni lloran, pero alumbran".

Bolivia es punto culminante de la confusión sudamericana. Somos el pueblo que menos sabe de sí.

La escuela romántica, habla de fatalidad. Un designio adverso justifica todos los contrastes. Aislamiento y retraso provendrían de los caprichos de la naturaleza; luego de los errores de los hombres, predeterminados por el sino: tenía que perderse el Litoral Pacífico, la salida al Atlántico por la hoya platense, el Acre, las tierras del Chaco. Cándido miraje. No hay sinos perpetuamente adversos, enfermedades colectivas ni factores naturales insolubles. Otras naciones vencieron mayores obstáculos hasta lograr organizarse. Nuestros problemas no son más grandes que la medida de nuestra capacidad. Litoral, afluencia al Plata, Acre, Chaco y otras zonas se perdieron por ineptitud interna. Cosmos e historia influyen, naturalmente; en último término, Bolivia purga los errores de los bolivianos.

De un lado pesa lo adverso. Disparidad geográfica. Dislocamiento étnico. Territorios sin contacto. Exigua población. Y el mal mayor: falta de unidad espiritual, poca fe, ausencia de un sentido profundo de patria. Necesitamos "crear un carácter nacional" — dice Tamayo. ¡Hay que osar, hay que perseverar!

De otro, lo positivo. Late aquí algo entrañable, específicamente americano. Matriz creadora de contrastes, Bolivia presupone mitos, raza, arqueología, culturas milenarias, estética del paisaje, claustro físico y tradición social. Cuanto expresa el genio continental por sus raíces antropogeográficas, hunde su fuerte nervadura en el humus fértil de la meseta andina, aunque la realidad geológica contradiga la imagen subjetiva.

Mundo fabuloso, forjado por altísimas montañas, ríos de metal y mitos tan antiguos como el hombre. ¿Cómo describirlo?

Cuatro rasgos dan el perfil. Un millón de kilómetros cuadrados. Tierras altas, medias y bajas con su secuencia climática: frigidez, zona templada, trópicos. Tres millones de habitantes, con predominio de indios y mestizos y minoría blanca. Política y económicamente, la vida nacional gravita sobre la cuarta parte del territorio y un quinto de la población. Quedan más de setecientos mil kilómetros cuadrados por conquistar: grandes llanuras y salares, inmensos bos-

ques, hoyas fluviales, sierras metalíferas, valles feraces; y más de dos millones de almas subyugadas al concepto nacional sin participar sus excelencias. Plataforma de comunicación continental, apenas cuenta con dos mil kilómetros ferrados. Malos caminos y en escaso número. Sometida al mercado internacional, la república se reduce a proveer de materias al exterior; la menor oscilación en los precios de fuera, afecta toda la vida boliviana. Colonialismo económico: no se produce lo que se consume. Tercer productor mundial de estaño, el país vive artificiosamente de su exportación. Minería industrializada. Agricultura y ganadería sólo como reservas potenciales. Industrias incipientes. Comercio algo más desarrollado. Invertebración política y social. Dispersa en su estructura étnica por la triple confusión del blanco, del indio y del mestizo, he aquí una comunidad que se esfuerza en ser nación.

Es el promontorio de América — exclama Humboldt. Más entusiasta, agrega D'Orbigny: una mesa de plata asentada sobre bases de oro. Es un corcel tresalbo —añade otro viajero—; los tres remos blancos son sus metales, sus ríos y sus llanos; el negro es su pasado legendario, más enigmático cuanto más distante.

Al miraje del XIX, algo más romántico de cuanto se supone en punto a geógrafos y naturalistas, sucede la escuela analítica del XX, dirigida por sociólogos y economistas: no hay nación propiamente dicha, ni enteramente libre, mientras no organiza por sí la explotación de sus riquezas. Ciñéndonos a este criterio, estaríamos todavía muy distantes de la comunidad orgánica moderna.

Veamos cómo piensan dos autorizados investigadores; extraño el uno, el otro de los nuestros.

Para Pedro Jorge Nicolai, Bolivia es un país que no ha crecido orgánicamente. Formación antinatural, participa de las cuencas del Plata y del Amazonas, estando expuesta a la doble codicia de las naciones que controlan ambos estuarios. Riqueza virgen. Etnica y regionalmente agrietada, lucha duramente por la unidad nacional. No ignora Nicolai nuestra potencialidad en materias primas, mas al recordar que un suelo con muy pocos ricos y una gran masa de población pobre, nunca es verdaderamente rico, aconseja tres soluciones: incorporar el indio a la vida nacional, explotar los yungas tropicales, fomentar la inmigración europea.

Para Jaime Mendoza somos un territorio de contrastes, formado por elementos geográficos y sociales tan heterogéneos, que no se diría, a primera vista, parte de una misma nacionalidad. El trabajo de integración está por hacerse. Poeta al fin y hombre de fe, Mendoza supera los desalientos del sociólogo con la intuición del soñador; y opone a la tesis de la heterogeneidad constitutiva, la doctrina de la nación natural. Así el mestizo andino, nudo centrípeto de lo boliviano, justifica la existencia política, geográfica y económica de nuestro país. como justificará mañana el grupo étnico que nos suceda en la historia.

¿Quién conoce a este pueblo, aislado en el corazón de un continente?

Estudiante, profesional, hombre de Estado, el boliviano ignora su país. Lo prueban las mutilaciones sucesivas de un territorio jamás controlado en su totalidad. Inabarcable a la visión de conjunto, imprecisa en el detalle, la nación se presenta como un nudo de problemas. La tierra boliviana duerme aún su etapa nocturna, ajena casi por entero al análisis matemático y a la síntesis cualitativa de la ciencia. El escritor no alcanza a traducir lo que no terminó de organizar el poblador. ¿Cuál es el escritor específicamente representativo? Todos arbitrarios e incompletos. Tamayo, planta exótica como pensador y como artista, nos expresa mejor en el campo político y en la pugna con el mundo. Tal vez Jaime Mendoza es el menos imperfecto. Pero ninguno ha dado, aún, la representación cabal de lo boliviano. Es la réplica desconcertante de la América sin meridianos a la Europa cuadriculada: allí se desmenuza el milímetro; aquí se esfuman hasta las leguas.

Poco sabemos de cuanto nos circunda. Hombres y cosas duermen un sueño pétreo. En su porción mayor, territorio histórico y territorio geográfico son país ignorado. Padecemos el drama de la confusión interna y la ausencia de proporciones entre suelo y poblador. Ni vara para la estatura ni balanza para el peso. Existimos de un cierto modo hosco y bravío. En el desorden y la indiferencia, tan alejados de la vertebración política como del vínculo social. Abandono y hurañez conforman nuestra psique. La crítica presente no entraña una visión pesimista; es la mira necesaria hacia dentro, para articularnos mejor y superar la proyección exterior.

Después del Chaco hay un brusco cambio de eje. Nadie está satisfecho en Bolivia. Irrumpe la cordillera por los valles ubérrimos. Hierven los ríos tropicales. Retumba la selva. Los llanos suben a la meseta. Indios, criollos y blancos en tránsito tenaz. Urbe, aldea, campiña, sierra y desierto juegan al contrapunto. El avión alterna con la carreta y el tren con las balsas de totora. Danza el color en la policromía inverosímil de las vestiduras. Salta el grito por la oposición de las hablas. En este pandemonio colectivo, hay un ansioso anhelo de ser. La aparición del socialismo y de su contraconcepto totalitario es, más que un fenómeno de época, la explosión de un estado de espíritu, deseoso de transformaciones.

¿Auscultásteis el corazón de un continente?

Tiempos dionisíacos de un despertar febril. Viene la voz atropellando al viento. La música más fuerte que el oído. Gira el cristal del aire. Disuélvense las formas para recomponerse al instante. No se percibe el horizonte ni el latido de las cosas. Poderoso torbellino aéreo. ¡Insensata confusión creadora! Entre parciales derrotas, penosas victorias y súbitos renaceres, no se puede medir cómo crece una nación. Comenzó la "gran batalla del hombre y de las cosas". No hay, no puede haber visión de conjunto. Bolivia se "siente", pero no se ve.

Por el suelo andino que la historia divorció del mar, todo alienta en trance de descubrimiento, en plan de organización, a manera de una inmensa reserva natural. Urbe civilizada y paisaje pánico se equilibran, sin que la mecánica de la naturaleza ceda a la técnica del hombre. Pasado y futuro marchan lado a lado. Es la hora grávida de las definiciones.

Concibo mi patria como una unidad telúrica y social. El boliviano es mi punto de partida. El entendimiento colectivo la meta. Marchar de la soledad, la dispersión y el resentimiento, a la concentración y la solidaridad; es el mensaje de la hora. La hurañía del montañés y la indolencia del llanero, fundiéndose en la grave responsabilidad de una conciencia colectiva. Indio y mestizo son tipos de tránsito. ¿El blanco? Ultramestizo. No existen razas químicamente puras. Del suelo brota "el boliviano". Y esto debe bastarnos.

Bolivia es un enigma mítico. Un caos telúrico. Un conflicto étnico. Un contrasentido económico. Un drama histórico. Una síntesis estética. Origen, suelo, raza, economía, política, cultura se

resuelven por esta extraña ley: lo heterogéneo y disperso, lo contradictorio y confuso, aspirando a la unidad. País trágico, sustentado por la oposición de sus elementos constituyentes. Complejo, incoherente, desmedido. Pero la voluntad desbasta pueblos, organiza las cosas; y un día, en lengua demonial, la montaña dirá su secreto: por la contradicción a la unidad.

El historiador se aniquila frente al misterioso destino del andícola. No es el orden ascendente de leones, propicio a los pueblos elegidos de Dios. Es la ringlera simbólica de los bloques basálticos, escalonada en una precipitación de cumbres y fieras serranías, hasta parar en la mansedumbre de la llanura inalterable.

De la más alta cima, del esplendor antiguo, a la quietud actual. Marca el tiempo su encadenada sucesión. Tiwanacu, Kollasuyo, Inkario, Audiencia de Charcas, Alto Perú, Bolivia. En el espacio nos redujimos del señorío de un continente, al millón de kilómetros amurallados en el corazón de América. Todo habla de un caer vertical. Decrecer pudo ser nuestro sino. Vencido, empero, el ciclo de los abuelos jeremíacos, la juventud irrumpe con su nueva fe. Y se ama este pueblo trágico, desgarrado en sus entrañas, precisamente por el sino adverso, por sus caídas y derrotas, por sus cruentas luchas interiores, porque sólo el infortunio tempera y dignifica la misión humana. Aunque únicamente se proyecte sobre nosotros la doble sombra angustiosa de un pasado enigmático y de un presente oscuro, de la tiniebla histórica emerge el rayo de luz: medimos la responsabilidad acrecentada de ser bolivianos, porque la ternura de la patria chica es más honda que el orgullo de la patria grande. Y al encuentro salimos de un destino mejor; que la Providencia nos concedió uno adverso para probarnos en fortaleza y en ansia de durar.

Tierra nocturna, en concentrada espera...

¡Qué puñado de gérmenes para el continente! Tiwanacu, la piedra más antigua, guarda el tesoro mítico de América. Del esplendor zafíreo del Titicaca brota el Inkario, raza de guerreros y legisladores. La Villa Imperial surge en un torrente de plata; ¡vale un Potosí! no es una frase, mas la síntesis de la Colonia. En el siglo XVIII, los criollos altoperuanos perecen en la horca por una idea de patria. Charcas, capital intelectual del hemisferio sur, sopla de sus claustros el terral emancipador. Primero en proclamar la liber-

tad, el Alto Perú es el último en obtenerla. No siempre afortunada en sus tentativas de evolución, Bolivia es un crisol inquietante de experiencias. Santa Cruz, Linares, Campero, Montes crean un estilo político americano. No importa que el éxito se aleje de nuestras montañas. Ni las tierras desmembradas. Ni la sangre vertida. Somos la vanguardia, que salva ejércitos a costa de su propio extravío. Sin disciplina, sin fuerza vertebrada, acometemos obras que no se atreven a emprender naciones mejor organizadas; y es el fracaso donde debía ser la victoria. Pero queda, siempre, el mensaje del Ande, poderoso renovador de pueblos, más allá de la victoria o del fracaso. El Ande, porción geográfica que mejor expresa lo boliviano, porque dentro de sus límites se concentra la mayor intensidad de nuestra vida histórica y espiritual. El Ande, que es a un tiempo mismo el núcleo de culturas más antiguas y uno de los focos de civilización menos organizados del continente.

Hay tierras como bolas de cristal; giran, giran en perpetua mudanza. La luz se quiebra en ellas siempre diferente. Ubicuas, variables, volteándose sobre invisibles ejes, devuelven imágenes constantemente nuevas. Esconden su esencia. Es la matemática del absurdo: dos más dos da cinco, seis o siete. Ninguna vara ajusta proporciones. Creemos rozar su secreto; y el alma del país se desvanece por un accidente del paisaje o de su historia. Río perdido, nadie sabe dónde reaparecerá.

El alma de ciertos países es cosa de magia.

¿Se concibe simultáneamente acción e inmovilidad; juventud y madurez; dispersión y ensimismamiento? Algo de fuerza eterna. Algo de cosa frágil, quebradiza. Brujería y misticismo. Pasión e indiferencia contrapuestas. Piedra y hombre inalterables; rigor de frío externo, lava por dentro. ¡Contradicción! ¿Y por qué no? Ya lo sentencian los filósofos: la vida es contradicción, pugna de contrarios. He aquí la ruda belleza de nuestro drama nacional.

El Ande es cosa informe, brusca y sorpresiva, que no acaba de terminar la naturaleza ni concluye de entender el hombre.

Si Fausto admira la matematicidad con que la técnica urbana encierra y dinamiza el vikingo civilizado, Wirakocha replica que la montaña, claustro de los cuerpos, es el clima natural que liberta y dilata las almas. Cuando el pensador, estupefacto, comprueba que la tristeza sudamericana entraña más alto valor que el optimismo

anglosajón o el idealismo occidental, ha dado la tónica contrapuesta de ambos paisajes: en la urbe mecanizada, el hombre transcurre alrededor del universo; en la naturaleza pánica, el astrónomo es el hombre y todo el universo gira en torno a él.

Costa, llanura y valles ignoran la concentración. La sierra, en cambio, se sustrae al vértigo moderno. ¿De dónde volverán las voces esenciales? Acaso no de los litorales ni del trópico, donde el poblador se abandona al dominio del mundo material, sino de la prisión frígida de las altas mesetas, donde obligado por un medio hostil a revertir sobre sí mismo, el hombre jamás deja de tener conciencia de su espíritu, incubando en la soledad y en el silencio las fuerzas decisivas.

Tierra de misterio, el Ande tiene imantación de siglos. ¿Cuándo llegará el nuevo despertar? Es la incógnita mayor del hemisferio sur, aunque ya sospechamos que la montaña inerva juventud, desde el fiero enigma de su senecta permanencia.

Otro día explicaré hasta qué punto el Ande, el pueblo que lo habita y Franz Tamayo son una trinidad indivisible de la simbiosis telúrica, social e individual. Lo haré al "modo fantástico", porque sólo por la ondulación variable de sus líneas, por la concertación de sonidos que percuten libremente, puede musicalizar el oído las voces de un suelo, de un pueblo y de un hombre que carecen todavía de medida.

FERNANDO DÍEZ DE MEDINA,
La Paz, Bolivia.

Una Batalla entre Antiguos y Modernos

Juan Valera y Carlos Reyles

> It is almost impossible to understand the art of a generation younger than one's own.
>
> WILLIAM BUTLER YEATS, *A Packet for Ezra Pound.*

DE gustibus non est disputandum: verdad axiomática. Y verdad, como tantas otras, mil veces atropellada con provecho para el mundo. Porque al fin la disputa puede ser fragua en que se temple la belleza. Prueba de ello son *La raza de Caín* y *El embrujo de Sevilla,* novelas que escribió Carlos Reyles después de su polémica con Juan Valera, y las dos de un valor apenas pronosticado por las que motivaron la discusión. Guillot Muñoz, en su apreciable aunque sobradamente laudatorio *Estudio sobre Carlos Reyles,* [1] Torres-Rioseco, en reciente y menos panegírico examen, [2] y el propio Reyles [3] son los que con más detenimiento han tratado este episodio en la vida del uruguayo. Pero es para todos incidental, resultando necesariamente superficial la ojeada que le echan. Y por muchos respectos merece un análisis algo más extenso esta *batalla entre antiguos y modernos:* fué muy grande el prestigio de los contendientes. Influyó enormemente, aunque de modo indirecto, en la evolución artística de Carlos Reyles. Refleja un momento de su pensamiento sobre la novela, y precisamente en una etapa muy crítica de su historia. Y, acaso ante todo, alguna vez llega a tocar, siquiera al soslayo, las mismas bases de la actitud estética. Me faltan alas y

espacio para ir al alcance de la multitud de implicaciones que se desprenden de este microcosmos teórico, pero el lector las cazará al vuelo.

I

Joven, y con la arrogancia de sus pocos años, en septiembre de 1896 Reyles firma las páginas "Al lector" que sirven de prólogo al *Primitivo,* [4] primera de las que tuvo el capricho de llamar sus *academias,* y que hacía siglos que venían llamándose novelas cortas. Capricho, pero capricho ya indicativo. Porque el nuevo nombre simboliza el nuevo sesgo que Reyles se propone introducir en la novela, sesgo definido en esas páginas "Al lector" que vienen a ser como manifiesto de una revolución: siendo ya otro el mundo, no cabe ya en los antiguos moldes artísticos. Se está sintiendo la necesidad de otro arte "que no permanezca indiferente a los estremecimientos e inquietudes de la sensibilidad fin de siglo, tan refinada y compleja, y que esté pronto a escuchar los más pequeños latidos del corazón moderno, tan enfermo y gastado. En substancia: un fruto que sea hijo legítimo de su tiempo". [5] En España la novela no ha cambiado desde el siglo XVI. Sigue escribiéndose en las fórmulas picarescas y costumbristas que, a pesar de su belleza, son muy limitadas y superficiales para expresar los matices espirituales de la nueva edad. En otros países los autores se esfuerzan constantemente por extender el campo de la novela en forma y fondo, procurando adivinar el arte del porvenir. Las almas complejas, sensibles, intelectuales, van a Tolstoy, a Ibsen, a D'Annunzio, a Huysmans, en busca de una creación que responda a sus aspiraciones. Y pues el número de estos espíritus delicados aumenta de día en día en España y América, ha llegado la hora de dedicarse a ellos en castellano. Esto es lo que Reyles piensa hacer. Otros lectores, los que pidan a las obras de imaginación "mero solaz, un pasatiempo agradable, el *bajo entretenimiento* que diría Goncourt", llamen a otra puerta. "No quiero entretener a nadie... La novela moderna debe ser una obra de arte tan exquisito, que afine la sensibilidad con múltiples y variadas sensaciones, y tan profundo, que dilate nuestro concepto de la vida con una visión nueva y clara". [6]

Dos, pues, son los puntos suscitados por Reyles: la necesidad de dejar las formas castellanas, buscando el arte del porvenir en la literatura de otros países; y la repudiación del entretenimiento como fin de la literatura. Hay que tener mucho valor y mucha confianza para predicar la fórmula que nos haga olvidarnos de las antiguas, y más para pretender encarnarla en obra propia, como hace Reyles en *Primitivo*. Más le habría convenido dejar su pronunciamiento para *La raza de Caín*. *Primitivo* mal puede sostener el peso de tan solemne prefacio, no obstante sus méritos nada despreciables.

II

Bastante evidentes estos méritos, en efecto, para que Juan Valera, reconociéndolos, y echando de ver por el prólogo que se las había con un hombre no menos peligroso que presumido, enviase carta a *El Correo de España* [7] de Buenos Aires sobre la obra del novel autor. Valera empieza ostensiblemente con una crítica de *Los raros* de Darío, libro publicado años antes. Pero en seguida se nota que está apuntando a Carlos Reyles. Como en otras infinitas ocasiones, habla de la universal imitación de los movimientos artísticos de Francia, tendencia exageradísima en Hispanoamérica. No es que condene toda imitación. Al contrario, concede que "dentro de cierto límite y refrenado por la prudencia y el buen gusto, el afán de lo nuevo tal vez atine a crear algo nuevo; tal vez lo extraño, lo exótico, lo peregrino discretamente tomado y diestramente adaptado a la literatura propia, logre hermosearla con galas y adornos que nunca tuvo..." [8] Sabido es que en el caso de Rubén Darío, Valera hasta se permitió aplaudir algunas imitaciones, admitiéndolas como verdaderas aportaciones a la lira castellana. Sólo impone un freno: "Ya que las castañuelas se toquen, deben tocarse bien". [9] Esto para Valera implica, en primer lugar, no dejarse influir por los vaivenes de la moda. "Convertir en artículos de moda los milagros divinos, las creaciones inmortales de las musas, es, a mi ver, la más ruin y espantosa de todas las herejías en la religión del arte". [10] Bien que un autor —al fin inescapablemente hombre de su época— refleje su momento histórico en lo que escribe. Valera no niega que en cada siglo hay tendencias y corrientes distintas de las anteriores: "Lo que niego es que deba nadie buscar la corriente o la tendencia para lanzarse en ella, premeditada y reflexivamente. Si tal hace, se

expone a caer en lo amanerado, afectado y falso... En el caso del Sr. Reyles... hay la premeditación reflexiva y la voluntad de ir por dicha corriente..." 11

Esto, pues, en cuanto al primer punto de Reyles. Ahora Valera se mete con él respecto a los fines del arte. Le duele no sólo que Reyles sacrifique el propio estro siguiendo una moda, sino que haya escogido una moda tan detestable: "Francamente, yo he creído siempre y sigo creyendo, que una novela, corta o larga, debe ser libro de pasatiempo y solaz, debe elevar y no consternar el ánimo, debe, como decía Aristóteles, *purificar las pasiones,* esto es, que, por muy trágica que sea, el terror y la compasión que inspire han de estar purificados, han de producir en nosotros el deleite estético y no la pena, han de serenar el espíritu y no perturbarle, humillarle o deprimirle". 12 Es decir, que Valera acepta el elemento trágico; sólo difiere en su concepto de lo que puede constituir ese elemento. Y, sea o no una actitud frívola, insiste en pedir a la creación literaria cierto optimismo: "Conviene que aparezca, siquiera en último término, un supremo desenlace providencial y dichoso". 13 Este desenlace lo ve en la obra de los trágicos griegos, no en la *nueva escuela.* Abomina del determinismo de ésta, que para él, en cuanto hombre, quita a la vida todo sentido, y, en cuanto crítico, quita a la tragedia toda esa grandeza que resulta del conflicto entre el libre albedrío y los poderes que lo contrastan.

Por ambas partes, pues, Valera se muestra contrario a la doctrina de Reyles. Califica de "seguir la moda" el hacer el escrutinio reflexivo de lo que se escribe para adoptarse una actitud, y desaprueba la materia y el punto de vista de los llamados "artistas del porvenir". Debajo se siente constantemente el escozor del español herido en su amor propio, la preocupación patriótica que induce a Valera a la inconsecuencia de objetar que: "De todos modos, prescindiendo de que sea buena o mala, me parece que la escuela a la moda que sigue el Sr. Reyles no es tan ignorada o tan no seguida en España como el Sr. Reyles supone". 13

III

Reyles no replicó a esta crítica de *Primitivo,* acaso porque, estando en España al publicarse en Buenos Aires, no llegase a cono-

cerla. No sería porque la encontrase muy favorable. Al fin lo único bueno que encuentra el crítico es el mal empleado talento del joven novelador y ciertos pormenores de su obrita. Ha sido un error creer que había sido halagüeño [14] el juicio de Valera en que nos hemos detenido aquí precisamente porque anticipa casi todos los argumentos del artículo que suscitó la polémica.

Al publicar *El extraño,* segunda de las *academias,* Reyles no hace más que refundir el prólogo de *Primitivo,* añadiendo expresiones de respeto por el arte de Pérez Galdós y Pereda, arte que sin embargo sigue pareciéndole poco apto para cristalizar la nueva sensibilidad, y muy *epidérmico* para satisfacer nuevos deseos de penetrar hasta el fondo de las almas. Esta vez, sin duda por lo de *epidérmico,* Valera realmente se incomoda. A fuer de buen diplomático, hizo la crítica de *Primitivo* con habilidad suficiente para que al poco cauto le pareciese favorable una sentencia que en realidad deja muy poco a la pobre novela. En su artículo *El extraño,* última moda de París, publicado en las páginas de *El Liberal* de Madrid, ya no deja lugar a dudas acerca de su verdadera opinión, desatándose en lo que son para él, de suyo tan benévolo, párrafos harto crueles — aunque harto donosos también, fuerza es confesarlo; porque no sería esto lo que menos hiriese al candoroso revolucionario. Fuerza es confesar también que Valera, de su parte, añade muy poco a las ideas expuestas en *El Correo de España.* En cambio ahora desarrolla un pensamiento apenas vislumbrado allí, el de la imposibilidad del progreso en literatura, o al menos de un progreso que dependa de la cronología, y que ineludiblemente sobrepuje a las grandes obras de antaño. Este es el eje sobre el cual gira la polémica que surge a raíz del artículo de Valera.

En su crítica de *Primitivo,* Valera ya había dejado caer una palabra de propósito, al hablar del afán de novedades de las letras francesas: "De aquí que en lo que no cabe adelanto ni progreso, que en lo que es permanente y está por cima de las variaciones y caprichos de la moda, que en la poesía, en su más amplio significado, se inventen en París, cada dos o tres años, nuevos usos..." [15] Pero dejó sin desenvolver esta noción, que viene a ser principal en el estudio sobre *El extraño.* Explica la antipatía con que Valera miraba las modas y escuelas literarias: "En lo científico, el imitar y el alcanzar se comprenden, porque en lo científico cabe y hay progreso;

pero en lo puramente literario y artístico no se progresa nada. El progreso no trae escultor que valga más que Fidias, ni lírico mejor que Píndaro, ni trágico mejor que Sófocles... Considero, pues, absurda alucinación la de creer que las artes del dibujo y de la palabra, cuyo fin es crear la belleza, vayan perfeccionándose con el tiempo... [16] Nadie ha escrito hasta ahora una más hermosa novela que el *Quijote,* aunque yo no niego que podrá un día escribir alguien otra mejor novela; pero esta mejor novela no lo será porque se haya progresado, sino porque Dios... hará que nazca... un novelista más ingenioso, más profundo y más ameno que Miguel de Cervantes. De todos modos, la mejor novela que hoy se escriba, no lo será porque se funde en una estética recién descubierta, y porque se ajuste a determinados procedimientos a la última moda de París..." [17]

En cuanto a la tan decantada *literatura del porvenir,* claro que no puede faltar, aunque no será la que por su mayor penetración haga olvidar la de otras edades: "Se cae de su peso que la literatura, reflejo de creencias, doctrinas, costumbres y leyes..., varía tan a menudo como varían todas estas cosas en el seno de la sociedad humana. En este sentido, la literatura del siglo XVIII, con relación a la del siglo XVII, fué literatura del porvenir, y la del siglo XIX lo fué con relación a la del siglo XVIII...; pero no es esta perogrullada lo que quiere expresarse cuando se habla hoy de literatura del porvenir. Lo que quiere expresarse es la aparición de escritos tan profundos y sutiles que los de Homero, Dante, Virgilio, Ariosto, Shakespeare..., sea fruslería insubstancial, superficial y *epidérmica,* que de tal la califica el señor Reyles, comparado con lo que ya se va escribiendo..." [19]

Habiendo así aclarado su posición frente al primer punto suscitado por Reyles, Valera vuelve al problema de los fines del arte: "Lo que me choca más es el propósito de que las novelas, cuentos, *academias* o como quieran llamarse, no se han de escribir para deleitar..., sino para mortificar, aterrar y compungir a los lectores..." [19] Con la añadidura de que tampoco el muy celebrado análisis de hogaño es nuevo, no obstante Huysmans y D'Annunzio. En cuanto al estudio del sensualismo, por ejemplo, la *Oala* de Ezequiel puede dar cinco y raya a *Nana,* y en lo tocante al hastío fin de siglo de Julio Guzmán, el *extraño* de Reyles, ya el Eclesiastés se le adelantó "en unos tres

mil años". Otra vez, el único hueso sano que le queda a Reyles es el de su *mérito indisputable* y *valer literario*. Por lo demás, ya se ve que aparte el mayor desenvolvimiento del tema de la negación del progreso artístico, Valera no ha hecho mucho más que reiterar con libre desenfado los reparos que ya le había puesto a *Primitivo*. No extraña que Reyles, puesto como chupa de dómine, se haya creído en el deber de sincerarse frente al público, lo que hace con no menos dignidad que vigor en el mismo *Liberal*, fecha de 26 de septiembre de 1897, en carta titulada "La novela del porvenir", y dirigida a don Juan Valera. [20]

IV

Reyles empieza difiriendo de Valera sobre los fines de la literatura: "En mi prólogo, tan llevado y traído, de mi segunda academia, decía *que la novela moderna debe ser obra de un arte tan exquisito, que afine la sensibilidad con múltiples y variadas sensaciones, y tan profundo que dilate nuestro concepto de la vida con una visión nueva y clara*, añadiendo que *no me proponía entretener, sino hacer sentir y hacer pensar por medio del libro lo que no puede sentirse en la vida sin grandes dolores, lo que no puede pensarse sino viviendo, sufriendo y quemándose las cejas sobre los* áridos textos de los psicólogos...

"Y bien; al formular lo dicho, me parecía, y sigo creyéndolo, que interpretaba, no sólo las vagas aspiraciones de los escritores nuevos, sino también los sentimientos de una gran parte del público, la más culta, que no le pide a la novela mero solaz y agradable pasatiempo, sino impresiones y sensaciones más profundas y más elevadas, semejantes a las que produce *El anillo del nibelungo, El Fausto, La Divina Comedia*... Efectivamente; no sin grande impropiedad y notoria injusticia, llamáranse obras de mero solaz y pasatiempo a *Crimen y castigo, Germinal* o a *Fortunata y Jacinta*... las cuales... nos hacen vivir una vida más intensa y completa que la vida misma..."

Reyles luego vuelve al primer punto, la cuestión del progreso, sobre el cual tampoco le convencen los argumentos de Valera: "Hasta cierto punto cabe negar que en lo puramente literario y artístico no existe progreso, o mejor aún, que el progreso no es continuo o indefinido. Un arte o género *progresa* mientras duran las especialísimas

causas y condiciones que lo inspiran y sustentan... No variando el medio conveniente para la vida de un arte, o mejor dicho, para la vida de un momento del arte o de un género literario cualquiera, ese arte o este género se perfecciona hasta producir la más bella flor... Para la novela, el medio ha sido siempre favorable, y por eso no ha hecho otra cosa que subir de punto en valor desde que nació hasta nuestros días, teniendo, como es natural, en cada época su florecimiento característico". Reyles concede, sin embargo, "que a ninguna época le es dado sobrepujar, ni siquiera igualar con otras de artificio, las obras que fueron espontánea y legítima expresión de otra época".

En cuanto a la naturaleza del progreso que ve en la novela, encuentra que "la novela ha tendido siempre a penetrar cada vez más hondo en el alma del hombre y en el alma de la Naturaleza... tampoco es menos cierto que a toda hora se ha ido afirmando cada vez más en la tendencia de huír del mero entretenimiento, de la fábula frívola... Hoy juzgamos que la novela mejor es la que produce sensaciones más hondas y duraderas, no la que nos divierte en mayor grado. La excelencia de la novela moderna sobre la antigua consiste en eso, y en eso también consiste la superioridad de la novela francesa y de la rusa sobre la española..." Reyles enumera algunos florecimientos característicos, y en cada etapa ha de suponerse que ve un paso en el progreso del género: "libros de caballería, la novela pastoril, picaresca, costumbrista y romántica, hasta el realismo, naturalismo y la novela psicológica..."

Años después Reyles expuso más claramente este concepto de la evolución de la novela: [21] "Antaño lo que preocupaba al novelista eran la invención y la amena narración de una fábula emocionante en la que intervenían, para llevar a buen término estupendas aventuras, seres que muy poca o ninguna relación tenían con los de carne y hueso. Luego, la pintura de seres tomados del natural o instalados en un ambiente histórico o vivo dieron margen a la novela picaresca, la histórica, la costumbrista. Más tarde a la exposición de los conflictos sucede el análisis, no de los conflictos, sino de los estados de alma y los espejismos interiores; por último aparece la psicología arbitraria: en vez de la realidad las posibilidades de ella y el campo infinito de las alteraciones de la personalidad bajo la acción de los poderosos reactivos del tiempo y los sueños, los *lapsus* de la memoria, las intermitencias del corazón. El asunto, la intriga, las peripecias,

lo que juzgábamos realmente novelesco pierde su valor, deja de interesarnos así como la realidad, que antes buscábamos hasta intentar convertir la novela con el realismo y el naturalismo en copias de aquélla, olvidando que la novela, por ser arte, es creación". [22]

Parafraseando, se diría que la novela en su evolución ha pasado desde lo que está por debajo (o por encima) de lo real, hasta ocuparse de lo real, y, por último, de lo que está por encima (o por debajo, según las miras) de lo real. Puesta la cuestión en este terreno, y haciendo caso omiso del concepto de progreso, es indudable que Valera hubiera coincidido con Reyles. Sólo que siempre hubiera visto cambios en vez de progresos, mientras que para el uruguayo, cambio y progreso a la larga vienen a ser sinónimos. [23]

V

A la carta de Reyles, Valera repuso con otra que tituló "Sobre la novela de nuestros días", [24] en la que reafirma que "quien entiende que hay tales modas y tales progresos, escribe mucho peor que si entendiese lo contrario, corta las alas de su ingenio en vez de alargarlas y darles fuerzas, pierde parte de su originalidad, cuando no la pierde toda y se expone a caer en lo falso, en lo amanerado y en lo extravagante". [25] Pero no añade gran cosa a lo ya dicho, y Valera bien pudiera haber dejado su empeño aquí. No hizo tal. Elaboró su pensamiento aún más en una serie de cuatro artículos que forman el estudio "Del progreso en el arte de la palabra". [26] Interesa como siempre la dialéctica de Valera, la elegancia y destreza con que esgrime las ideas. Pero otra vez hay que reconocer que poco adelanta con este nuevo derroche de ingenio, y que nada pierde el más sobrio Reyles. Unicamente es notable que Valera logre, por medio de una imagen muy ingeniosa, identificar los dos puntos, antes separados, de moda y progreso por un lado, y por otro, de la materia del arte. Se figura que Pericles resucitado y guiado por *un sabio de los más profundos del día,* visita un gabinete de figuras de cera: "Pues no digamos nada si el sabio da cuerda a las figuras, y... se sueltan a andar... Y aun será mayor el asombro de éste, cuando su sabio guía toque ciertos resortes, abra ventanillas en el vientre y en el pecho a las figuras mencionadas... Pericles tendrá que confesar entonces que esto es exquisito y profundo... Lo que no confesará,

lo que negará a pies juntillas, es que sea bella arte semejante diablura". [27] Seguirá prefiriendo las esculturas de Fidias, por epidérmicas que sean, rehusándose a admitir que se haya progresado un ápice artisticamente, por mucho que se haya adelantado en materia científica.

VI

Hasta aquí Reyles y Valera. Pero ya a estas horas varias voces se mezclaron al concierto y lo que empezó como solo de Valera se hizo coro, aunque no unísono. Valera mismo así lo confiesa: "Lo que se me ocurrió decir hace tiempo sobre las novelitas del señor Reyles, ha dado ocasión o motivo a una extensa polémica, en la que han tomado parte el mismo señor Reyles, la señora doña Emilia Pardo Bazán y los señores don Jacinto Octavio Picón y don Eduardo Benot". [28] Y a estos nombres hay que añadir los de Leopoldo Alas [29] y Eduardo Gómez de Baquero.

Muy temprano la autorizada pluma de éste tributó a Reyles la atención de que, en el juicio de todos, era merecedor. Es un error suponer que el crítico haya dado fin a la polémica con un fallo favorable para Reyles. Gómez de Baquero se inclinaba en efecto al lado del uruguayo, aunque no sin aceptar muchos de los argumentos de Valera. Pero no sólo no dió fin al certamen, [30] sino que expuso sus opiniones antes de escribir Valera "Del progreso en el arte de la palabra", y antes de meter baza contendientes tan insignes como Emilia Pardo Bazán y Eduardo Benot.

"Andrenio", igual que Valera, da una reseña de *Primitivo* meses antes de examinar *El extraño*. Es de notar que, más bien que favorecer gran cosa al autor de las *academias,* se aproxima mucho al juicio de Valera, y hasta anticipa una parte de las objeciones que éste puso a la segunda de estas obritas. Habiendo comentado en su artículo las novelitas *Pandereta* de Luis Orrego Luco y *Suprema ley* de Federico Gamboa, encuentra que *Primitivo* tiene muchos puntos de contacto con ellas: "Parece deducirse de ahí que en los pueblos de la América española subsiste cierta comunidad intelectual y artística que se traduce en sus concepciones literarias. Pero, evidentemente, aunque sea poco grato para nosotros, españoles, el reconocerlo, esta comunidad que a ellos les mantiene unidos en espíritu —al menos en el terreno de

las letras— no les impulsa hacia su antigua Metrópoli, sino hacia otros centros de cultura y de inspiración literaria hoy más florecientes. La América española va volviéndose América latina, como la llaman en París. Su Metrópoli intelectual no parece ser España, sino Francia". [31]

Cierto es que, en vez de incomodarse con este motivo, Gómez de Baquero lo constata fría aunque sentidamente como un fenómeno observable. Pero no por eso deja de acudir a la defensa de la patria tan altivamente desdeñada: "El señor Reyles no debe haber estudiado bien nuestra literatura contemporánea... Puede afirmarse que nuestros novelistas de hoy se parecen más a los cultivadores contemporáneos de este género en otros pueblos, que a sus predecesores. Verdad es que estos escritores han tenido el buen gusto de no plagiar a los extranjeros, y han sabido mantenerse españoles, aunque no españoles del siglo XVI, sin sustraerse por eso al influjo de las ideas estéticas reinantes". [32] Se ve que "Andrenio" sabía zurrar la badana como el que más. Pero Reyles no contestó, más que para esclarecer un punto lingüístico suscitado por el crítico. [33] Y tampoco habló más tarde cuando éste, al tratar de *Beba,* volvió a aludir al ascendiente ejercido por París en las letras americanas. [34] Fiel creyente en el progreso literario, le parecía fuera de duda no ya poder, sino hasta deber, imitar lo nuevo sin guardar miramientos a nada ni a nadie. Sólo cuando Valera quiso impugnar ese procedimiento filosóficamente, dudando que por ese camino se llegase a la gloria, acudió a defender sus principios. Y aun entonces vindicaba, más que a sí mismo, a una idea.

Hemos visto de qué modo la vindicaba. Gómez de Baquero concede la justicia de su actitud, no sin algunas reservas: "Como sucede, por lo general, en estas polémicas literarias, que no están sujetas al rigor de una discusión científica, ambos contendientes tienen su parte de razón y uno y otro emiten proposiciones que parecen exactas y acertadas. A mi entender, la opinión del señor Reyles es la que más se aproxima a la verdad, aunque acaso lleve ventaja en el debate el señor Valera... Pero no siempre tiene razón el que con más habilidad razona, y eso le sucede, a mi juicio, en el presente caso, al insigne autor de *Pepita Jiménez*". [35] Comprende que los americanos vayan a buscar modelos fuera de España, aunque insinúa que sería mejor conservar, al hacerlo, el sello propio: "Mucho mejor

sería para nosotros, y acaso para los americanos de nuestra raza, que España siguiese siendo la metrópoli intelectual de sus antiguas provincias del Nuevo Mundo. No lo es, y ante el hecho sirve de poco la dialéctica. Estas primacías intelectuales no se ganan por títulos históricos, ni por los meros vínculos de consanguinidad y de raza. Requieren una superioridad de cultura que no poseemos con relación a otros pueblos de Europa, y no podemos censurar en justicia a los hispanoamericanos porque busquen inspiración en esos pueblos. Nosotros la buscamos también, y debemos buscarla, puesto que no sería racional que nos privásemos de participar de los beneficios de la ajena cultura por espíritu de casta, o por exagerado amor a tradiciones muertas. Y podemos hacerlo sin afrancesarnos, ni germanizarnos, ni cosa parecida..." 36

Espada de dos filos es el juicio de Gómez de Baquero sobre el deleite como fin de la literatura. Porque, si bien parece rechazar, al menos en parte, la opinión de Valera, implícitamente coincide con él en oponerse al proceder de los que deliberadamente se dedican a cultivar lo que Valera llama la moda: "Cuanto a que tenga la literatura el mero fin de deleitar, aun concediéndolo, hay que reconocer que este deleite es de una índole particular... El deleite literario consiste en estimular la vida imaginativa... Para comunicar este estímulo se necesita haberlo sentido: de ahí que la literatura sea, ante todo, al menos considerada subjetivamente, expresión de algo comprendido y sentido, y no combinación artificiosa, ideada en vista de los gustos de un público y de su posible deleite". 37

Con Valera, "Andrenio" —reconociendo que el personaje de Julio Guzmán está calcado sobre la novela francesa contemporánea— rehusa admirarse como su creador de la novedad del tipo que representa: "No es tampoco fruto exclusivo de nuestra civilización la carta de los partidarios del *Unico* de Stirner. El hedonismo individualista se descubre ya en los tiempos más remotos, y vemos huellas de él en las más antiguas literaturas del Oriente. Se puede repetir, a propósito de esto, como de tantas otras cosas que a las veces nos sorprenden y nos alarman, que nada hay nuevo bajo la faz del sol. Y ahora, como siempre, es aquélla una disposición de espíritu excepcional y rara". 38

En fin, en donde "Andrenio" más se aparta de Valera es en creer con Reyles que no está bien poner vallas al campo del novelador; esto ya es mucho, aunque dista de ser la completa vindicación del uruguayo que han querido ver en ello los amigos de éste.

VII

Con un brío que mal cuadra con la desinclinación que declara sentir, [39] la "siempre ecuánime y sagaz doña Emilia" [40] entra en la palestra de *El Liberal* el 31 de octubre. Descartando, como dice, "lo que se refiere al literato uruguayo don Carlos Reyles, a su libro *Academias* y a su artículo publicado en *El Liberal*", para mayor desembarazo se limita a lo fundamental. Encuentra que son tres los puntos suscitados por Valera: "que en literatura no cabe progreso y no debe haber modas; que no conviene imitar lo moderno ni lo extranjero, sino lo antiguo y lo castizo, [41] y que las novelas modernas no son para descalzar a las antiguas".

Respecto a que no hay progreso en el arte, doña Emilia se muestra enteramente persuadida. Y hay que confesar que, con la sensatez que la caracteriza, sabe apoyar esta opinión con razones más convincentes que las del mismo Valera: "Las artes no adelantan gradualmente, como las ciencias y la industria. Claro es que en la historia del arte se registran también períodos de atraso..., y que desde la informe canción... de una tribu de la Polinesia, hasta las odas de Píndaro..., hay una larguísima escala que recorrer; pero la capital diferencia entre la ciencia y el arte, consiste en que el arte se desarrolla como los organismos..., mientras la ciencia crece por yuxtaposición, no gasta ni consume el caudal adquirido..., y los siglos acendran y acrecientan su tesoro. El progreso científico suele guardar proporción con los esfuerzos realizados, y el de las artes no depende tanto del esfuerzo como de las circunstancias felices y las aptitudes del individuo genial. En determinado momento, cierta nación ve nacer a cierto sujeto capaz de comunicar al arte maravilloso impulso, y aunque la humanidad progrese, no aumentan las probabilidades de que nazca otro sujeto así, por lo cual... ningún dramaturgo podrá alardear de medirse con el autor de *Otelo*... Hay,

sin embargo, en el arte y en la poesía algo que progresa; pero es lo que podemos llamar su doctrina y su técnica. Preguntad a los entendidos en pintura, y os dirán que ogaño *se pinta* más que antaño, que la factura se domina más... Esto concurre a demostrar la verdad del aserto de Valera: lo que progresa en arte y en literatura es el elemento científico, lo que pide atención, estudio y esfuerzo". [42]

En cuanto a las modas: "Aquí empiezo a disentir del respetado preopinante... Valera llama severamente modas a lo que yo llamaría estilos, maneras, revoluciones y evoluciones, considerando que las hubo siempre, y siempre seguirá habiéndolas, precisamente porque no se concibe la fijeza e inmovilidad del ideal estético, y de las variaciones que todo sufre no se eximiría la literatura sino petrificándose. [43] ...Quítele Valera a la palabra *moda* su acepción femenil, y verá cómo ya no le molesta... Parece desprenderse del texto de Valera que este achaque de las modas literarias es peculiar de nuestro siglo. Yo confieso que al leer los autores clásicos, encuentro en ellos, cuanto más remoto el río del tiempo, más semejanzas, más aire de familia... Lo externo, lo que viene de fuera, el ajeno pensar y sentir, se sobreponía más entonces que ahora a la verdadera originalidad, que es una fuerza individual".

Disintiendo así poco a poco y muy hábilmente, llega la egregia escritora a defender la imitación, no la servil que encuentra en el pasado, sino la involuntaria de que nadie se exime en ninguna edad: "No existe libro bueno sin precedentes, sin una cantidad incalculable de tradición y de involuntaria *reproducción*... El bárbaro no deja de producir hermosas obras de literatura por bárbaro, sino porque le rodean otros bárbaros y le precedieron infinitos". En cambio doña Emilia se empadrona con Valera y Gómez de Baquero al reprobar "la falta de discernimiento y sobra de servilismo en imitar a los autores *de moda*. A menudo se imita en ellos, no su chispazo genial, ni aun su retórica propia, sino sus muletillas y estribillos, sus tópicos y extravagancias".

Verdadera defensa de la materia de la nueva literatura no la hay en esta carta de la escritora, ni en la que añadió días después. Tal defensa la había emprendido ya en 1887 al tratar del naturalismo en *La cuestión palpitante*, cuyas conclusiones están admirablemente condensadas en la cita con que terminamos este estudio. En su segunda carta de *El Liberal*, sólo vuelve a argüir con igual penetra-

ción que: "No hay progreso, no hay mejoramiento; hay variación y evolución continua. Inútil oponerse a ella: la victoria de un arte nuevo es fatal e irremediable; durará lo que dure, pero llega siempre". No cree con Valera que el arte nuevo no tenga realmente existencia. Al contrario, tan convencida está de que en efecto la tiene, de que la novela ha cambiado en su más íntima esencia, que llega a preguntarse si no ha dejado de ser novela, pregunta que ya parece haber hecho Jacinto Octavio Picón en su carta, que desconocemos. [44]

VIII

Ya viejo, casi ciego, el benemérito Eduardo Benot añade su voz al certamen en carta a *El Liberal*, fecha de 21 de noviembre de 1897. "En cuanto a la esencia de la cuestión estoy enteramente con el señor don Juan Valera", escribe. "Creo que no existe, ni puede existir, artificio ni procedimiento ninguno para hacer novelas, como quien fabrica puntas de París o gruesas de corchetes". Ahí, pues, cree ver la esencia de la disputa. Luego en Reyles tenemos un hombre que busca la fórmula preciosa que convierte en oro sus palabras. Esto, al menos, es lo que se deja entrever por los párrafos de Benot, no siempre muy coherentes. Y es una actitud que el sabio encuentra reflejada a menudo en "ciertas novelas a la moda, que, a pesar de lo bruñido de la factura y lo esmerado del estilo, dejan, sin embargo, ver demasiado a las claras que son artificiales y contrahechas". Para Benot, como para Valera, la gran creación es fruto de grandes dotes: "En las obras del genio, lo primero es el genio". En lo demás, antes se coloca Benot con Reyles que con el autor de *Pepita Jiménez*. Su insistencia sobre lo imprescindible del numen no excluye el progreso gradual. Y más explícitamente da a entender que, una vez que nazca el escritor con las dotes suficientes, es lo de menos la materia en que las ejerza. No todos los autores se inclinan por naturaleza a tratar los mismos asuntos: "El novelista, pues, necesita, no solamente haber nacido para ello, sino con el grado de energía que reclama la clase de ficciones a que su personalísima aptitud lo impulse". Y acepta sin protestar la invasión por la novela de todos los campos, y el incremento que ha tomado el realismo: "Hoy la novela tiene absorbidos todos los géneros... y hoy lo abarca todo, porque el hombre moderno goza con interés embriagador, no contemplando los re-

tratos de la realidad, sino saboreando la ficción encarnada consubstancialmente en la íntima observación de lo próximo y real". Benot, pues, a pesar de su profesada adhesión a la causa de Valera, se alía en la práctica con el adversario de éste.

Igual ocurre con José Navarrete, novelista de la época, y de tan ínfima categoría que apenas halla cabida en el centón del padre Blanco García. El 12 de diciembre aparece su carta, también en las planas de *El Liberal,* en la que, antes que referirse a la contienda Reyles-Valera, expone sus creencias en materia de arte. Muéstrase naturalista atenuado, gran admirador de Zola: "Como no hay hermosura ni nada fuera de la Naturaleza, es preciso ser naturalista en punto a concepciones artísticas; pero no ha de confudirse el naturalismo, el realismo, con el materialismo... El defecto capital de la escuela realista es lo que tiene de materialista; es olvidarse del naturalismo del alma y del naturalismo de la razón, de los cuales no ha prescindido Zola en su admirable *Teresa Raquin*". De *Le roman expérimental* del francés adopta la función que atribuye al arte de propagar las ideas científicas: "Las abstracciones de la ciencia no llegan a la vida de los pueblos sin pasar por los dominios del arte... El progreso no cunde allí donde viven divorciados la ciencia y el arte". Y quiere hacer cuadros en que aparezcan la "copia fiel de la sociedad contemporánea, fotografías del mal, o ideales posibles del bien..., formando libros que hagan pensar y sentir tan hondo, que de tal suerte alumbren la razón de los lectores y los conmuevan..." Es decir, que, salvo exagerar el prurito docente, Navarrete francamente apoya la actitud de Reyles. Su "pensar y sentir tan hondo" son eco de las palabras de éste. Y, aunque cae en cierta ambigüedad al dictaminar que "hay que combatir con rudeza el arte de puro recreo, el arte por el arte", es lo probable que estuviera pensando en el andaluz, cuya frivolidad ya había atacado el uruguayo.

IX

Con Navarrete parece agotarse la polémica, llevando Carlos Reyles, en casi todas las opiniones, la palma en el debate. En las batallas entre antiguos y modernos, la victoria es siempre de éstos. La victoria, sí. ¿Y la razón? Eso ya es harina de otro costal. Aunque aquí también cabría decir que sí, que la razón también la tienen los

modernos, mejor dicho, se la toman. Voltaire y Moratín, jueces nada despreciables, encontraron insoportables ciertos aspectos, muy apreciados posteriormente, del teatro shakesperiano. Y no se equivocaban, como tampoco nos equivocamos los que disentimos de su fallo. Si hay una sola verdad incontrovertible en el mundo de la estética, es que no cabe legislar sobre la forma y el contenido artísticos. Y si hay otra, dicho sea entre paréntesis, es que nunca se dejará de legislar precisamente sobre esa materia. Sirvan de ejemplo Valera y Reyles.

Pero si Reyles en este aspecto de su pensamiento por fuerza llevó consigo a la opinión crítica, luego vinieron otros críticos, entre ellos algunos compatriotas del autor, a reconocer que anduvo errado en las *academias*, y por los motivos que expuso Valera. Al hablar de *Primitivo*, Zum Felde comenta: "Conviene observar aquí que, buscando ser más original y sutil, Reyles aparece en esta novelita bastante más ingenuo. Es evidente que su personalidad sufre un trance de sugestión". [45] Un poco más adelante: "En verdad, *El extraño* ha sido sólo un momento de desvío sugestivo en la vida intelectual de Reyles, algo como una aventura fuera de la órbita normal de su personalidad. El carácter propio y permanente de Reyles —así en la literatura como en la vida— es el realismo; toda su obra, desde *Beba* hasta *El embrujo de Sevilla* y con la sola interrupción de las *Academias* se ajusta a esa sensibilidad y a ese concepto *realistas* que son su imperativo temperamental". [46] Y al llegar a *La raza de Caín*, de un Reyles ya vuelto al recto camino, llama a las *academias* "su extravío de la víspera". [47]

O. Crispo Acosta ya había expresado un dictamen comparable: " 'Ultima moda de París' llamó don Juan Valera a la obrita de Reyles, y si es justo rechazar en su pulla ingeniosa la nota de frivolidad que zahiere, es también justo proclamar la especie de adivinación que hay en ella. Estaba don Juan Valera algo atrasado en sus informaciones sobre las novedades literarias de París; nada sabía de Maurice Barrès; pero acertó con buen tino cuando, ignorando la influencia directa de éste sobre *El extraño*, señaló la ascendencia de Paul Bourget a la escuela de Reyles". [48] De la misma manera Torres-Rioseco, gran admirador de Reyles pero fino crítico por encima de toda admiración, observa que Reyles "pasa por un período de imitación y encuentra su camino de Damasco y su verdad —rea-

lismo y violencia de expresión— en sus dos últimas novelas". [49] En el prólogo a *El terruño,* [50] José Enrique Rodó viene a decir casi lo mismo: "Querer ganar la originalidad rompiendo de propósito toda relación con el mundo a que se pertenece, conducirá a la originalidad facticia e histriónica, que casi siempre oculta el remedo impotente de modelos extraños, [51] no menos servil que el de los próximos; pero nunca llevará a la espontánea y verdadera originalidad personal, que, como toda manifestación humana..., tiene también base social y colectiva, y no es sino el desenvolvimiento completo y superior de cierta cualidad de raza, de cierta sugestión del ambiente o de cierta influencia de la educación... [52] Alegrémonos, pues, de que el escritor de la significación de Carlos Reyles siente esta vez su garra en el terruño nativo... [53] Así este ilustre novelista nuestro, después de ganar personalidad completa y fama consagrada, por otros caminos que los de la realidad característica del terruño, viene a esta realidad..." [54]

Coincide, pues, la opinión general de un modo más o menos explícito en que Reyles, en una época, fué culpable de la "más ruin y espantosa de todas las herejías, en la religión del arte" de Valera. Reyles no lo confesó nunca. Al contrario, años más tarde en su *Arte de novelar* todavía alude con petulancia a la crítica del andaluz. [55] Modificó su práctica no obstante, haciendo amplia penitencia por su herejía. Y la hizo precisamente alejándose de los franceses, aunque sin dejar de leer a éstos y a los vanguardistas de otros países. Cabe añadir que al hacerlo se acercaba, sin imitar, cada vez más a los mal traídos Pereda y Galdós, y aun a Cervantes. [56]

El propio Reyles, en el mismo *Arte de novelar,* fruto de su madurez artística y crítica, acaba señalando la naturaleza pasajera de los pronunciamientos literarios cuando, después de seguir muy de cerca en *Beba* el procedimiento de Zola, [57] confiesa que "el famoso documento humano de Zola nos hace sonreír, y la misma observación científica, llamémosla así, amaina en sus pretensiones". [58] Y cuando ya fué novela del pasado la novela *del porvenir,* motivo de sus psalmos en días más ingenuos, reconoció la futilidad de buscar al Mesías en los noveleros: "Pero se exagera. La creación desterró *totalmente* a la realidad en vez de servirse de ésta como de un trampolín; el sentimiento a los hechos; los personajes ficticios, arbitrarios, a los auténticos; la psicología imaginaria, a la psicología

positiva; la contemplación de un mundo voluntariamente estrafalario, a la acción, que es la vida, y la novela, a pesar de los descubrimientos de Proust, Lawrence, Huxley, Joyce, las sutilezas de Gide y Giraudoux y los aportes de Morand, Mauriac, Delteil, Samson, Larbaud, Radiguet, Soupault, Montherlant, Supervielle, Celine, Faulkner, Malraux y muchos otros que traen algo nuevo, se hizo poco probable, poco creíble, perdió vida, interés, dinamismo, siendo ella de por sí tanto vida como arte. Se anemió, dejó de ser novela". [59]

Haya o no haya progreso, las letras no se estancan por mucho tiempo. No saldrá falso profeta el que vaticine nuevos Pérez de Ayala y Reyles que se inspiren en el *Quijote*, nuevos Güiraldes que resuciten la novela picaresca, nuevos Proust que creen nuevas modalidades literarias. Los antiguos, mientras tanto, seguirán con sus dudas. Ya lo dijo Yeats en nuestro epígrafe. Y del dudar al condenar, ya se sabe, hay poco trecho. De ahí que surgirá siempre la cuestión del progreso, [60] negado con razón por los antiguos, defendido con igual ahinco y razón por los modernos; buscando éstos su defensa en la actitud y la materia de su arte nuevo, fuente precisamente de la sumaria de aquéllos; y olvidados unos y otros de una gran verdad, nunca mejor expresada que por la Pardo Bazán, y que no por ser una verdad como un templo menos merece citarse (al fin ocurre a menudo que son los templos lo más digno de atención en cualquier horizonte): "La belleza literaria, que es en cierto modo eterna, es en otro eminentemente mudable, y se renueva como se renueva la atmósfera, como se renueva la vida". [61]

EDWIN S. MORBY,
University of California.

NOTAS

1 En la *Historia sintética de la literatura uruguaya*, I, Montevideo, 1931. Véanse las pp. 19-22 del ensayo.

2 *Novelistas contemporáneos de América*, Santiago de Chile, 1939, pp. 311-351. Véanse las pp. 314-315.

3 *Incitaciones*, Santiago de Chile, 1936, pp. 46-48.

4 Montevideo, s. a. (1896).

5 *Primitivo*, p. 7.

6 *Ibid.*, p. 9.

7 *Obras completas*, XLIII, Madrid, 1916, pp. 238 ss.

8 *Ibid.*, pp. 242-243.

9 *Ibid.*, p. 239.

10 *Ibid.*, p. 242.

11 *Ibid.*, p. 250.

12 *Ibid.*, pp. 250-251. Conviene fijarse bien en esta opinión de Valera, que le absuelve completamente de la acusación de Guillot Muñoz (*op. cit.*, p. 22) de haber defendido en la novela "un trotecito de 'mero solaz y entretenimiento'." Las palabras *solaz y entretenimiento* hemos visto además que las tomó Valera de Reyles. Este las emplea para describir un arte para él anticuado; Valera las utiliza para impugnar la doctrina de Reyles, pero dándoles un sentido muy otro, y nada frívolo.

Se ha repetido hasta el tedio la aplicación del adjetivo "clásico" a Valera. Tal vez no cabe mejor prueba de la justicia del término que la pregunta que Valera se hace (p. 254) y la contestación que luego ofrece: "¿Por qué me han de repugnar las atrocidades y los crímenes en novelas y dramas, cuyos personajes son mis contemporáneos, y no han de repugnarme ni Medea . . ., ni Mirra . . ., ni Pasifae . . .?" Es lo probable que esos casos anormales y excepcionales le sean más aceptables a medida que revistan más el carácter de mitos y ejemplos universales, y se alejen de lo actual e individual, aunque en el fondo no sean menos "monstruosidades y anomalías enfermizas, posibles aunque raras, por dicha, en la naturaleza humana" (p 252). No es ésta exactamente la explicación que da Valera, pero acaso llegue a ser la misma. De todos modos, es la actitud clásica, mientras que la contraria de Reyles coloca a éste en cierta manera dentro del romanticismo, mal que le hubiera pesado reconocerlo.

13 *Ibid.*, p. 256.

14 Guillot Muñoz, *op cit.*, p. 20: "Valera, después de hacer el elogio de 'Primitivo' . . ."

15 *Obras completas*, XLIII, p. 242.

16 "El extraño", *última moda de París*, en *Obras completas*, XXIX, pp. 109-119. Esta cita es de la p. 110. Es muy interesante ver que el gran dramaturgo y crítico irlandés, William Butler Yeats, se expresó en términos muy comparables: *"The scientific movement is ebbing a little everywhere . . . and I am certain that everywhere literature will return once more to its old extravagant, phantastical expression, for in literature, unlike science, there are no discoveries, and it is always the old that returns"*; citado por Thomas H. Dick-

inson, en *An Outline of Contemporary Drama*, Houghton Mifflin Company, 1927, p. 210. A Yeats le preocupaba grandemente el tema. Compárese: *"In literature also we have had the illusion of change and progress, the art of Shakespeare passing into that of Dryden, and so into the prose drama, by what has seemed when studied in its details unbroken progress"*, *Essays*, New York, 1924, p. 279. Aunque Yeats, por otra parte, fué miembro, y hasta portaestandarte de una "escuela" literaria de las conscientes.

17 *Obras completas*, XXIX, p. 112. Compárese la opinión de Rafael Altamira: "Lo nuevo puede ser bueno; pero no por ser nuevo, sino por otras cualidades que es preciso aquilatar con el mismo rigor que para la crítica de lo viejo se usa", *Psicología y literatura*, Barcelona, 1905, p. 122.

18 *Ibid.*, p. 113.

19 *Ibid.*, p. 114.

20 Merece notarse que Valera, además de criticar *El extraño* en *El Liberal*, lo comenta en los mismos términos en su carta del 4 de agosto de 1897 a la *Revista ilustrada* de Nueva York; véase el tomo IV de sus *Cartas americanas* (*Obras completas*, XLIV), pp. 144 y sigs.

21 *Arte de novelar*, en *Incitaciones*, Santiago de Chile, 1936, pp. 43-62. La cita que va a continuación es de las pp. 54-55.

22 No deja de llamar la atención el parecido entre el pensamiento de este ensayo de Reyles y el del tomito de Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte*, Madrid, 1925. Probablemente se debe esta coincidencia de ideas al hecho de que dos finos críticos, al tratar un mismo problema, no pueden menos de concurrir en sus conclusiones generales. Por otra parte, conviene observar que en el párrafo citado se encuentran algunas afirmaciones que Reyles no habría hecho en la época de que tratamos. Ya se verá cómo modificó su actitud.

23 "Influye mucho en la novelería el concepto clásico, y ya rectificado, del progreso, como una serie cronológica e interrumpida de estados. Si esto fuera así, tanto en la civilización general como en las direcciones concretas de la actividad humana, claro es que la perfección de la vida y de los conocimientos estaría en relación directa con los años, y lo mejor sería siempre lo más reciente, más bien, lo actual, cuyo reinado dependería de lo futuro. Pero no ocurre así en la realidad. Aparte de que la idea de progreso supone un ideal fijo de perfección, que puede ser equivocado, lo cierto es que los hombres no recorren en línea recta el camino que a ese ideal conduce...", Rafael Altamira, *op cit.*, pp. 119-120.

24 *Obras completas*, XXIX, pp. 133-142.

25 *Ibid.*, p. 135.

26 *Ibid.*, pp. 143-181.

27 *Ibid.*, pp. 156-158. Compárese: "Ante las figuras de cera todos hemos sentido una peculiar desazón... Y concluimos por sentir asco hacia aquella especie de cadáveres alquilados. La figura de cera es el melodrama puro", J. Ortega y Gasset, *op cit.*, pp. 44-45. Claro que la imagen de Valera encierra un sofisma más o menos evidente; y es la de suponer inalterable el ideal estético. Además, no se trata de gustar a Pericles. Otra prueba del clasicismo esencial de Valera, y, diría Ortega, respecto al propósito de Reyles de *compungir* a sus lectores, de lo que éste distaba de penetrar al fondo de la estética: "Alegrarse o sufrir con los destinos humanos que, tal vez, la obra de arte nos refiere o presenta, es cosa muy diferente del verdadero goce artístico [el solaz y pasatiempo de Valera]. Más aún: esa ocupación con lo humano de la obra es, en principio, incompatible con la estricta fruición estética", *op. cit.*, p. 18.

28 *Obras completas*, XXIX, p. 170.

29 Es muy sensible la falta de los artículos de Picón y Alas, indudablemente entre los más sugestivos de todos, y que no he podido encontrar hasta ahora.

30 "La polémica terminó con el fallo de Gómez de Baquero, quien dió la victoria a Reyles", Guillot Muñoz, *op cit.*, p. 22; "En esta polémica intervinieron Emilia Pardo Bazán, Leopoldo Alas y por fin Gómez de Baquero, y éste último dió toda la razón a Carlos Reyles", Torres-Rioseco, *op. cit.*, p. 51. Torres recogió sus datos de boca del propio Reyles, lo que hizo también Guillot Muñoz. Se comprende que Reyles, muchos años después de este episodio de su juventud, no haya tenido muy presentes los detalles.

31 *La España Moderna* (Madrid), febrero de 1897, p. 145.

32 *Ibid.*, pp. 145-146.

33 *La España Moderna*, abril de 1897, p. 135.

34 *La España Moderna*, junio de 1897.

35 *La España Moderna*, octubre de 1897, p. 135. El artículo ocupa las pp. 135-140.

36 *Ibid.*, p. 137. Sabido es que Unamuno se colocaba en un punto de vista más cercano al de Valera, reiterando una y otra vez sibilinos anatemas contra la ciega y funesta adoración de París. Bastará citar el pasaje en que se dirige a los hispanoamericanos sobre "la fascinación que sobre ellos ejerce París, como si no hubiese otra cosa en el mundo y fuera el foco, no digo ya más esplendente, sino único, de civilización. Es manía que he combatido muchas veces, encontrando para ello fuerzas en la manía contraria de que acaso estoy aquejado. Pues no he de ocultar que padezco de cierto misoparisienismo, que reconociendo lo mucho que todos debemos en el orden de la cultura a Francia, estimo que lo parisiense ha sido, en general, fatal para nosotros", *Contra esto y aquello*, Madrid, 1912, p. 14. Unamuno habría preferido la imitación de

otros países: "En España, por regla general, lo que es de imitación inglesa o italiana, resulta más español, más propio y, por lo tanto, más hermoso que lo de imitación francesa", *ibid.*, p. 247.

37 *La España Moderna*, octubre de 1897, p. 138.

38 *Ibid.*, p. 139. "El personaje que presenta el escritor uruguayo en *El extraño* es un tipo refinado y complejo, que pertenece a la familia de los héroes de Bourget y Marcelo Prevost...", *ibid.*, p. 138.

39 "Por mil razones que ahorro, no gusto de polémicas literarias..."

40 Unamuno, *Ensayos*, VII, p. 194.

41 Punto es éste que dejamos sin desarrollar, aunque no deja de tener gran interés. Opina Valera que de lo antiguo sobrevive lo bueno solamente, lo que es digno de imitarse, mientras que el imitar lo nuevo encierra grandes peligros. Por ejemplo, fácilmente podría darse el caso de imitarse algo que cayera pronto en el olvido, o pareciera ridículo. Ya se verá que Reyles mismo se dió cuenta más tarde de este escollo, bastante evidente además. A doña Emilia le parece que, al contrario, del pasado sobreviven muchas cosas mediocres.

42 Compárese lo que dice Ortega y Gasset sobre la importancia del genio individual: "Es gana de hacerse vanas ilusiones y de eliminar cómodamente la cuestión, suponer que la creación artística depende sólo de esa capacidad subjetiva e individual que se llama inspiración o talento", *op. cit.*, p. 85.

43 "En cada época hay una moda literaria dominante, una escuela, y sucede que aquéllos que la siguen y cultivan se creen más originales que aquéllos otros atenidos a antiguas modas o escuelas. En realidad no son sino más 'modernos', en el sentido etimológico de esta palabra, es decir, más de moda". Unamuno, *Soliloquios y conversaciones*, Madrid, 1911, p. 147.

44 "La novela ha sido la forma característica y preferida de la retórica moderna; que por su riqueza y variedad, y por los nombres geniales que en ella descollaron — así como por el ancho campo de abrió a todas las direcciones del sentimiento y del pensamiento, y que justifica las dudas de Jacinto Octavio Picón al preguntarse si son realmente novelas las que calificamos de tales— es la novela, o lo que recibe este nombre, el timbre más preciado de las letras modernas, su foco de vida más intenso. La gloria de la novela ya empieza a declinar, su estrella palidece; y si, en efecto, rindiésemos parias a la moda, hoy deprimiríamos a la novela, género que ya no contenta a los *snobs* parisienses y que declaran anticuado — cuando precisamente va a ser clásico". Ortega y Gasset también ve la novela en decadencia: "En suma, creo que el género novela si no está irremediablemente agotado se halla en su período último y padece una tal penuria de temas posibles que el escritor necesita compensarla con la exquisita calidad de los demás ingredientes necesarios para integrar un cuerpo de novela", *op. cit.*, p. 89. Aunque cree este autor que precisamente por estar en decadencia la novela está destinada a producir sus más bellas manifesta-

ciones. El propio Reyles, como se verá más adelante, llegó a constatar que la novela en un momento había dejado de serlo. Claro que esta opinión está lejos de ser propiedad exclusiva de los autores citados, siendo, como es, casi un lugar común.

45 *Proceso intelectual del Uruguay*, II, Montevideo, 1930, p. 270.

46 *Ibid.*, p. 273. *"It is not permitted to a man, who takes up pen or chisel, to seek originality . . .",* W. B. Yeats, *Per amica silentia lunae*, New York, 1918, p. 44.

47 *Ibid.*, p. 274. Estos juicios se encuentran ya expresados por el propio Zum Felde en su *Crítica de la literatura uruguaya*, Montevideo, 1921. Véanse las pp. 179-181.

48 Lauxar, *Carlos Reyles*, Montevideo, 1918, p. 62.

49 *Op. cit.*, p. 329.

50 Edición retocada y definitiva, Madrid, s. a. El prólogo está firmado en marzo de 1916.

51 ". . . no han sabido ver la vida que allí, en torno de ellos, se desarrolla. Y no faltan los que ven y juzgan a su propio país a través de Europa y, lo que es peor, de libros europeos. Y así es difícil llegar a la originalidad literaria", Unamuno, *Ensayos*, VII, p. 139.

52 *El terruño*, pp. x-xi.

53 *Ibid.*, p. xiv.

54 *Ibid.*, p. xv.

55 En el tomo *Incitaciones*, citado arriba. Véanse las pp. 46-48, en que resume la actitud que adoptó frente a Valera.

56 "Quiero apuntar aquí el beneficio que ha reportado a este autor el estudio de los clásicos españoles y de algunos novelistas de fines de siglo como Valera, Pereda y Galdós. Del *Quijote* no sólo hay puntos de estilo que convendría estudiar sino también episodios y situaciones. Algo de Don Quijote tiene Tocles y mucho de Sancho Panza la utilitaria y prosaica Mamagela", dice Torres al hablar de *El terruño; op. cit.*, p. 338.

57 Véase Torres-Rioseco, *op. cit.*, p. 321.

58 *Incitaciones*, p. 55.

59 *Ibid.*, p. 59.

60 Valera se acerca mucho a la idea de la más autorizada crítica contemporánea sobre el progreso en literatura, idea bien condensada por Lascelles Abercrombie: *"But when I speak of a forward movement, it will not, I hope, be*

supposed that I mean a process by which literature is continually getting better and better . . . Yet the advance of literature towards perfection has been proclaimed several times; though it would not be easy to say what perfection here can mean; nor is it necessary for the word progress to mean anything more than the capacity for change implicit in the nature of a thing becoming gradually explicit in its continual adjustment to circumstance. The notion, it is true, that literature is improving, has usually been based on a short view of things; but that has not prevented it from being very positively asserted . . .", *Progress in Literature*, Cambridge University Press, 1929, pp. 23-24.

61 *La cuestión palpitante* (*Obras completas*, I) Madrid, 1891, p. 284. Es realmente notable descubrir que doña Emilia creía ser ella y no Reyles ocasión de la polémica que acabamos de resumir (aunque verdad es que algún motivo tenía para pensar así, después de los cambios de opinión que surgieron a raíz de la aparición de *La cuestión palpitante*) : "El haber profesado de un modo explícito esta verdad —que el *quid* del arte no es racional sino instintivo—, fué uno de los mayores aciertos críticos de Valera. La sostuvo en sus artículos titulados "Sobre la novela de nuestros días" y "Del progreso en el arte de la palabra", dándose el curioso caso de que, al sostenerla, creía impugnarme a mí, que pienso exactamente lo mismo, que he negado a rajatabla los adelantos de arte, la evolución de altura, reconociendo sólo la evolución de diferenciación y de adaptación al ambiente o medio", *Retratos y apuntes literarios* (*Obras completas, XXXII*), Madrid, s. a., pp. 234-235.

"La Epopeya de América", por Edgardo Ubaldo Genta

América tiene
ya su poeta.

Con una obra de gran relieve literario, Genta vuelve a presentarse en el escenario de la literatura americana. Esa obra es realmente extraordinaria y, sin duda alguna, la primera en su género.

Genta la intitula *La epopeya de América*. ¿Es realmente una epopeya? Dentro del concepto clásico, no, pero dentro del concepto moderno que excluye ciertas exigencias retóricas, sí, la obra es una verdadera epopeya. Y lo es por el asunto que trata, por la forma de tratarlo y por ese ambiente de heroicidad que la envuelve. Claro está que lo heroico no es para Genta lo que sería para un griego y un romano y acaso para un francés del medioevo; para él lo heroico tiene un valor nuevo, y más que en la acción, la heroicidad se manifiesta en las ideas.

* * *

Hecha esta pequeña digresión, entraremos a considerar la obra en sí misma. Para nuestra apreciación, puede considerársela en estos tres aspectos:

1º La concepción en sí de la obra;

2º Su plasticidad histórica, o sea el ambiente histórico que la envuelve; en este ambiente caben tanto los hombres como las cosas; acaso podríamos llamarle la arqueología de la epopeya; y por último:

3º Su realización.

Estos tres aspectos compendian dos elementos subjetivos y uno esencialmente objetivo; imaginación, plástica y estética.

* * *

La obra empieza con un prólogo. Vale decir, con una invocación. O como lo sería para Goethe, con una introducción. La escena es dramática. Los personajes parece que hablaran para el tiempo, desde la cumbre de los tiempos. Por estar muy altos, los pueblos no escuchan, o mejor dicho, no sienten las voces; pero sobre ellos caen las simientes de la siembra astral. El numen de América habla con Bolívar; no, se inclina ante Bolívar y le dice:

tu visión, tu Delirio!
la más bella Verdad del Nuevo Mundo!
la más grande Epopeya de los Siglos!

* * *

Del prólogo pasamos a la epopeya dramatizada, pero el drama está precedido de otro prólogo. En él se pinta una naturaleza esencialmente histórica, arqueológica. También en este cosmos primitivo el animismo y el totemismo juegan un papel importantísimo, al par que las leyendas dan colorido ingenuo al ambiente. Por lo abarcante de la evocación, el poeta se hace heroico, parnasiano y a veces simbolista.

Así dice:

Suelo de Huascas. Yauyos. Huarochiris,
poblaciones costeñas que adoraron
al dios-pez Pachacámac;
lares de Cajamarca
y país de los Chonos,
sumados todos al glorioso Imperio
por un inca inmortal... etc.

Es admirable toda esta evocación y en ella alternan la historia, las tradiciones y los mitos. Todo parece arrancado de un ambiente de piedra. Bajo el conjuro admirable de la poesía, surge la América precolombiana; la América paleolítica y neolítica, mítica y arqueológica. El poeta canta:

Apenas si unas páginas de piedra,
moles yacentes, altos frontispicios
con trazos de perfectas labraduras,
reposo de los tiempos acostados
sobre los lechos de los arquitrabes,
o curvilínea gracia
de las testas de viejos capiteles
dignas del cuerpo noble de columnas
bajo sayal de pátina, palpita
junto al Yucán de los fastuosos Mayas.
La lengua de los símbolos
balbucea la historia de los manes
en colosos de pórfido y diorita
renovada epopeya de titanes
de una raza solar que resucita.

Pero a diferencia de los parnasianos, el poeta se torna a su lirismo y exclama:

Hija del mar principio de la vida,
perenne gracia de inquietud proteica,
belleza henchida de renovaciones,
el Sol te vió crecer plena de dones
sobre la rosa de infinitas rutas,
formas nobles, sublimes, impolutas,
joven América, corazón profundo,
promesa y gloria de la Humanidad.
Yo te sueño en la luz, viva y desnuda
de polo a polo, como imán del mundo
danzando el ritmo de la eternidad!

* * *

Después da una admirable evocación de Cuzco, la joya de la arquitectura bárbara "dormida sobre el lecho de sus valles". Este canto evocador, plástico y sugestivo, tan lleno de pasado como de presente, termina en forma realmente magnífica:

Y muy lejos, muy alto, contra el cielo,
vigía de la luz, loco de vuelo,
vencedor en celestes paroxismos,
dominando el espléndido conjunto
el Cóndor de los Andes, como punto
de la interrogación de los abismos.

Sí, el cóndor, el gran señor de las soledades de las cimas, el único que a través del tiempo y del espacio no ha perdido su indómita bizarría ni la belleza salvaje de pisotear las cumbres, que lo ha transformado en símbolo viviente de todo lo que se agita sobre lo pequeñamente transitorio. Esta visión final no podía faltar al evocarse a Cuzco, la ciudad de piedra despedazada, pero no reducida a polvo por el tiempo.

* * *

Después el canto IV. El elemento vivo de la evocación:

> Por el compás la multitud frenética
> su concentrado vértigo desfoga
> moviendo a un tiempo la famosa soga
> que llaman "Huasca"
> guardada cual tesoro en Moro Urco,
> notable por su trenza de colores
> con hilo de oro y plata,
> que en dos borlas riquísimas remata.
> Plástica danza de ondulantes giros
> con cuyo adorno el vencedor se guarne
> y que proclama, en gestos
> sonrisas y suspiros,
> la victoria perpetua de la carne.

El poeta hace historia, pero historia emotiva y libre de esas reglas fijas que se imponen los historiadores. Por suerte el historiador no ha eclipsado al poeta.

* * *

Luego, los personajes. ¡Qué vida tienen estos héroes autóctonos! Así debieron ser, acá son más grandes, más bellos, más reales que en la historia. En la poesía sufren y sienten; en la historia pasan como jefes, o simplemente como hombres. Es que la historia es fría como las piedras. En cambio, la poesía tiene calor de sueños. En la historia estos personajes nos admiran, en la poesía nos hacen sufrir, se humanizan, tienen vida, están más cerca de nuestro corazón. En magnífica síntesis, el poeta nos lo presenta:

Huáscar es la cabeza del Imperio
Y es Atahualpa el corazón y el brazo.
El uno sueña en abismal regazo:
ciencia, infinito, eternidad, misterio...
El otro siente
que le golpea el corazón ardiente
la sangre de los bravos generales
Vicaquiraus y Maytas,
orfebres de victorias inmortales.
Y enfermo el viejo Inca,
quizá su amor superhumano a Pacha,
va el hijo de ambos
al frente del ejército
para imponer en los distantes reinos
la euritmia incaica, la expresión genérica
que toda cruel limitación depasa:
¡El Imperio Solar! nombre sublime
de la unidad de América.

* * *

Después el canto consagrado a los conquistadores. Todo lo que pueda decirse de ellos, está contenido en este diálogo admirable:

Tollán
—Verás ¡oh noble Villacuma! — Aquellos
graves, audaces, bellos
dominadores de la mar y el campo
son, por igual, soldados y marinos.
Tropel contradictorio:
unos, enceguecidos
por el ansia de gloria y de riqueza
e invulnerables bajo sus metales;
otros, dulces, serenos,
con las sublimidades de los éxtasis
y cubiertos con cándidos sayales...
. . . . . .
Villacuma
—¿Que dices?
Tollán
—Lo que escuchas, gran Señor.
Oro, cuerpo, conciencia te arrebata,
que Espada y Cruz trae el Conquistador.

Villacuma
—¿Qué es una cruz?
Tollán
—Es símbolo de amor.
Villacuma
—¿Qué es una espada?
Tollán
—Es una cruz que mata.
Pero esgrime la Cruz como la Espada
contra el indio, jamás amor espere!
pues si el cuerpo no muere en la estocada
muere en la cruz el alma que no muere.

La pintura de aquellos héroes de la conquista no puede ser más exacta y coincide con ella Gonzalo de Reparaz, cuando escribe: "A estos conquistadores, inhumanos siempre y que a menudo no pasaban de una sencilla mezcla de aventureros y bandidos de mentalidad elemental, se les debe el haber revelado a la humanidad, arrostrando todos los peligros de una naturaleza desconocida, un continente. Recordemos, para su descargo, que su bandolerismo y crueldades sin cuento no son ni más ni menos que el mismo estigma vergonzoso que selló toda la expansión europea: portuguesa, inglesa, francesa, holandesa. Comerciantes y piratas, ladrones y asesinos, misioneros, formaban, en verdad, una turba abigarrada, que allá en el extremo Oriente, chinos y japoneses, hartos ya de ver tanta crueldad y tanto fanatismo, acabaron, con muy buen acuerdo, por expulsar de sus tierras, no pudiendo tolerar por más tiempo los ejemplos de barbarie sanguinaria y destructora que daban todos aquellos pueblos. Pero los americanos, menos fuertes y más primitivos, sucumbieron".

* * *

Ahora, pasaremos a considerar la Segunda Epoca. Los personajes que actúan en ella ya nos son más conocidos. Aparecen, entre otros, Bolívar, San Martín, Sucre, Olmedo, el gran cantor de la victoria de Junín, etc.

Sin embargo, las unidades temáticas e históricas nos vuelven, con toda lógica, a la época anterior.

Canta el poeta:

La dispersa gleba India:
El Maya, el Azteca,
el Chibcha y el Quechua,
cumpliendo sagrado destino,
mezclada con sangre del Anglo-Sajón y del Neo-latino
plasmó el arquetipo de su plenitud.

Hecha la conjunción de las razas, conquistadoras y aborígenes, Genta la individualiza con este sello inmortal:

Y como recuerdo del magno suceso,
sobre el gran pórtico del Sur
la mano serenísima del Creador eterno
tomó cuatro estrellas
e hizo con ellas
la señal de la Cruz.

Rodó nos dice: "el Crucero, cuyos brazos abiertos se tienden sobre el suelo de América como para defender una última esperanza".

* * *

El canto XI es de un colorido vivaz, sevillano. En él, el poeta nos enfrenta a una emotiva evocación histórica en la cual se unen, en discorde, aunque en armonioso ritmo, algo de la mitología greco-romana con nuestro mundo autóctono.

Veamos un ejemplo:

Después fué la Iberia;
un índice de audacia, bauprés de Marco Polo,
mostró las nuevas claves de Neptuno y de Eolo.
Marchando hacia las vagas rutas de Nueva Hesperia
ya ni en la soledad el hombre se hallaba solo:
la brújula y la pólvora dieron valoración
a lúcidos vaticinios de Séneca en la Medea:
con los nuevos descubrimientos
todos se descubrieron héroes de su odisea
y en heteróclita exaltación
se embriagaban los elementos con la rosa de los vientos
y las pasiones humanas con el clavel del cañón.

Para algunos lectores desprevenidos, Genta habría incurrido en el error de Ercilla. Sin embargo, a nuestro juicio, el poeta puede salvarse de esa crítica ya que tal unión no significa el transporte de elementos greco-latinos clásicos al Nuevo Mundo, sino, simplemente, un recuerdo oportuno de ciertas teorías geográficas que estuvieron en boga en el Renacimiento. El mismo Colón conocía aquel pasaje de "La Medea": "En que rompiendo el océano sus lazos, dejará ver una vasta región, Tethis descubrirá nuevas tierras y Thule no será el fin del mundo".

Es digna de destacarse esta hermosa evocación de la conquista:

> Como Rocinantes las naves errantes;
> las vibrantes velas sirvieron de espuelas
> y en rodas audaces trocaron las lanzas.
> Por las asombradas tierras visionarias
> y los mares nuevos, misteriosos, anchos,
> los áureos lingotes
> fueron Baratarias
> para la codicia de los rudos Sanchos;
> mientras los Quijotes
> tras las Dulcineas de sus esperanzas
> buscando en lo ignoto la dicha ilusoria,
> trágicos, patéticos, honrando sus armaduras
> iban hacia la muerte, en pos de sublimes locuras,
> enastadas en los mástiles las oriflamas de Gloria.

No cabe duda de que el poeta tiene del conquistador el mismo concepto de Reparaz, el autor a que ya hemos hecho referencia, pero sea como sea, a ese tipo atrevido y vencedor de mares se le debe el descubrimiento y colonización del nuevo continente. España, especialmente, nos envió esta clase de hombres, pero con ellos, como dice el poeta peninsular:

> su robusto idioma,
> sus leyes y su Dios.

Este canto podríamos llamarlo también "Canto de la Emancipación". En él nos encontramos con un nombre sentidamente familiar, el de Artigas.

Con alto vuelo lírico, el autor nos presenta un desfile de colores que son como el anticipo de las banderas patrias.

Dice así:

Dos veces las fuerzas austeras
juntaron las nuevas banderas:
el blanco, el celeste, el rojo, el oro, el azul...
catalisis de colores, fiesta de metales, justa de fulgores
y de sonidos triunfales
en las dianas inmortales.
Júbilo de un continente
consciente
de su esplendente juventud...

Resulta también interesantísima la presentación de los guerreros americanos:

Por eso dos veces mezclados se vieron
los rudos dragones de Nueva Granada, los venezolanos
fieros escuadrones de Paez, gemelos hermanos
de aquellos fogosos lanceros de Güemes y Artigas,
gauchos y llaneros, jinetes de las formidables
cargas, oleaje bravío de lanzas y sables,
vórtice del avalar y vértigo del alud;
arrogantes infantes
de Buenos Aires, Lima, Santiago, Guayaquil
y bellos centauros con crines de lauros y heroico perfil.
Granaderos a caballo, Coraceros de los Andes,
dignos herederos de aquellos guerreros de Numancia y Flandes
que dieron renombre de grandes
al hombre de Cuyo, de Chile y Perú.

* * *

El canto XII lleva esta leyenda: "España y América". Los versos de este canto suenan a bronce. Son bélicos. Marciales. Onomatopéyicos. Destaco de él lo que podríamos llamar el alegato de la emancipación:

Señor Capitán de Navío: oíd y juzgad:
en nuestra santa lucha vibra conflicto eterno.
Alzamos la bandera del americanismo
no contra el amoroso derecho materno.

sí contra el despotismo
tutelar.
No es lo mismo
sistema transitorio que espíritu racial.
Abatimos el Régimen!
la Raza no morirá!

Destaco, también, estos otros tan augurales:

No España, no Inglaterra ni Portugal,
no el Negro ni el Indio mueren en nosotros. Se renueva
la Vida. De un Viejo Mundo nace una América Nueva.
Ella es la juventud de toda la Humanidad!

En este canto, hasta las palabras de la Ñusta se precipitan al futuro.

Dice así:

Ved a la nueva tripulación
—oro y púrpura—
toda ella estremecida por la fuerza de sus ansias!
Su mente vela en la brújula!
Su corazón canta en las distancias!
Su puño vibra en el timón!

En síntesis, podemos afirmar que por todo este pasaje se desliza una ráfaga heroica. Hay en él mucho de nuevo, pero también odres viejos que sirvieron para contener la savia nueva. Aunque esencialmente lírico, el poeta se interna en los dominios de lo épico y lo estremece, con ese estremecimiento de la linfa serena cuando la desgarra la piedra que cae.

España y América!... Nuevamente recordamos al poeta español:

América:
Esta es España atónita y herida,
bajo el peso brutal del infortunio
inerte yace la matrona augusta
que en otros tiempos fatigó a la fama.
La que surcó los mares procelosos
buscándote, atrevida, en el misterio
hasta que un día, deslumbrando al sol,
surgiste como Venus de las ondas.
(Nuñez de Arce)

Sí, esa es la gran España caída, pero de ese gran derrumbe de glorias y de imperios ha surgido esplendorosa la América india. Con los ojos alucinados de horizontes nuevos, con los labios entreabiertos en la modulación de un canto de victoria y con las manos llenas de espigas amarillas. Sobre las ruinas heroicas y veneradas de la Madre Patria, se levantó la gloria de las nuevas repúblicas americanas. Que las estrellas indias lloren plegarias de luz sobre esos escombros de la España cruzadora de mares y conquistadora de tierras.

El canto XIV constituye una oda triunfal destinada a exaltar la majestuosa cordillera de los Andes.

Es verdaderamente magnífico este pasaje:

Oh sublime Cordillera!
Se dijera
que, brotando desde el piélago profundo
del Pacífico, una carga de ciclópeos escuadrones
desfilara frente al Mar;
orológica conquista de una meta
que rebosa de los ámbitos del mundo,
más atrás de todo término, ¡más atrás!
desplegando sobre el cielo la bandera de los días
contra el mástil de los vientos;
y son cientos
y son miles y millones
de montañas que se lanzan en frenética carrera
sostenidas por las salvas de invisibles baterías;
y que van
saltando abismos, raudo el sable de los vértigos,
con un gran torrente en ristre y un alud en banderola
tras el frémito de todos los volcanes capitanes
que, con casco empenachado de gloriosas arrogancias
se abalanzan en procura
de la Línea Ecuatorial...
Todas, todas delirantes del furor de las distancias!
todas ebrias del coraje de la altura!
a la intrépida conquista de la luz y el horizonte!
más allá!
Tal el grito y el aliento de la enorme perspectiva
de la pampa fugitiva
que vislumbra cada monte
en un ímpetu triunfal...

¡Más allá!
Siempre, siempre más arriba!
Siempre, siempre más allá!

En esta exaltación encontramos algo de aquel verbo pujante de "Almafuerte" y también mucho de la elocuencia arrebatadora de Chocano. Es un canto verdaderamente épico, épico por la forma y épico por el contenido. A nuestro juicio, lo mejor del libro. No se puede pedir una onomatopeya más grandiosa. La cordillera nos atrae, la vemos surgir de la planicie, erguirse, tocar la nube y reflejar en las nieves de las cumbres, el diamante bruñido de las estrellas. A veces las palabras toman alientos de cataratas y dan la sensación de que se desprenden de una cumbre inalcanzable.

Así dice:

¡Cordillera de los Andes!
Madre y prez de las Américas!
Fausto y dicha de los ojos, fragorosa lejanía;
vuelo, vuelo de las cimas sobre el báratro marino,
loco dédalo de cráteres y apófisis,
picos, crestas y cadenas; viva, extraña sinfonía
de figuras fantasmales, que se pierden,
giran, vuelven, nos enciman,
nos enciman al crecer hasta el espanto;
chocan, bajan, se arremeten
y se rompen y rehacen con estrépito de luces y de sombras,
y cual naves se aparejan entre olas de un océano patético
las que ruedan en procura de una costa remotísima...
ah, velámenes ardientes, que sugieren mil ensueños de colores,
de contornos y de músicas sublimes!

Destaco de este vibrante poema heroico y grandioso, las expresiones siguientes:

"Vía Láctea de montañas sobre el piélago de América..."
"Fausto y dicha de los ojos, fragorosa lejanía".
"Vuelo, vuelo de las cimas sobre el báratro marino".
"Picos, crestas y cadenas; viva, extraña sinfonía".
"Si tu olímpica grandeza sobrecoge hasta el espanto".
"En tu seno, cordillera, lo más ínfimo se agranda".
etc, etc.

Leyendo este pasaje, reconocemos el amor que el poeta alienta por la naturaleza. Pero aparte de esto, Genta descubre en esa mole gigantesca, un nuevo personaje, mudo, grandioso y lleno de maravillosas tradiciones. Es que los Andes forman parte integral de nuestra historia! Por sus caminos tortuosos pasaron los conquistadores, los aborígenes y más tarde los emancipadores. En medio de sus noches profundas, resonaron los cantos de victoria de los blancos y las endechas mojadas en llantos de los indios vencidos. Por esas cumbres anduvieron los soldados de San Martín y Bolívar buscando patrias irredentas; también por esas alturas anduvieron los ñustas de miradas lejanas y agresivas, y en el macizo de sus rocas se asentaron ciudades de perfecta arquitectura que hoy constituyen el asombro y la admiración del arqueólogo. Sí, la cordillera de los Andes forma parte de nuestra historia y tiene por consiguiente, para el americano, lugar de preferencia en la evocación del pasado. Lástima grande que Genta no le haya cantado al viento de la Pampa! A nuestro viento indígena que despeinó las cabelleras de los indios y de los gauchos y dió, también, impulsos inusitados a los caballos de los libertadores.

El resto del canto no tiene la grandiosidad de este poema heroico.

* * *

Llegamos a la última época. El poeta ha escrito: "América para la Humanidad". Esta expresión nos evoca la evolución del sentimiento internacional de América.

1º La América Latina independiente de la América anglosajona;

2º La "América para los americanos", conforme al alcance que ha querido dársele a la doctrina de Monroe; y

3º América para la humanidad. Esta última afirmación debe constituir, con ciertos reparos, desde luego, el ideal de todo americano. Una América abierta a todas las manifestaciones nobles del espíritu, como, también, a las laboriosas emigraciones que lleguen de extracontinente. No ha mucho tiempo, en un discurso que pro-

nunciáramos en la República Argentina, decíamos: "Nuestra América se siente ya amenazada por peligros de extracontinente. Corrientes demoledoras la conmueven y ya empiezan a infiltrarse en nuestro medio y a conmover a nuestras juventudes. Es necesario prevenirse contra la amenaza que llega. Que nuestro idealismo cívico no se vea atropellado por ideologías desnaturalizadas; que nuestra libertad no se sienta restringida por el imperio de la fuerza y que nuestra libre emisión del pensamiento no encuentre otras vallas que aquellas que levantan la moral y la justicia. No podemos cerrar nuestras fronteras a los que llegan de otras latitudes; no podemos negarle al europeo ni al asiático el derecho que tienen de acogerse a la tutela generosa de nuestras leyes; a ellos les debemos nuestra civilización y nuestra grandeza cívica. A ellos les debemos el secreto de la belleza arrancada a la entraña misma de las piedras y esta concepción que tenemos de las patrias libres. A ellos les debemos, también, el culto de lo grande, pero no podemos permitirles que lleguen para conspirar contra nuestra estabilidad; para violentar nuestra soberanía; para limitar nuestras libertades o para subyugar nuestras conciencias. Que lleguen, sí, y en buena hora, juntos con el de Australia y el del Africa, así como llegaron los otros. Nuestras ciudades y nuestras campiñas esperan brazos laboriosos. Que vengan, pero que no ignoren que no podrán atentar impunemente contra nuestras instituciones, ni profanar nuestros credos familiares; que vengan, pero que sepan que los pueblos de América están unidos por fuerzas superiores; que vengan, pero que no pretendan sembrar discordias entre la gran familia americana. Que vengan, sí, pero que vengan a traernos la luz de sus cerebros, la habilidad de sus manos laboriosas, un concepto más puro, si es posible, de la belleza, sus cargas de dolores irredentos y hasta el hambre sagrada de sus hijos. Y entonces, 'sea la América para los americanos y para todos los hombres del mundo que en ella levanten su hogar, tierra de paz, de trabajo, de consuelo, de amor'."

Genta, aparte de ser un gran poeta, es también un doctrinario augural en las relaciones de los pueblos. Por lo tanto, no podemos escatimarle un sincero aplauso.

Los personajes de esta Tercera Epoca ya están más cerca de nosotros. Son más nuestros en el tiempo.

El canto XVII empieza con un romance evocativo. Estamos en el Río de la Plata. Epoca posterior a la emancipación.

Los personajes reflejan admirablemente la inquietud del momento histórico que viven. Estamos en el período de la formación de las nacionalidades; por consiguiente, todavía no se han delineado bien los organismos políticos. Todavía el héroe militar está íntimamente ligado al héroe civil y a veces se confunden.

Reafirmando su credo de crear una América para el mundo, el poeta dedica sentidas estrofas a las legiones extranjeras.

Canta el poeta:

—Soldados españoles: ¿no desangró su entraña
maternal en América la dolorosa España?
¿No ha sufrido bastante nuestra raza tenaz?
Oíd a vuestro Cónsul: todo guerrero hispano
dejará los baluartes. Lo manda el Soberano.
¡A deponer las armas y a trabajar en paz!
—Yo reclamo lo mismo, Legionarios franceses.
Francia es la luz. Por ella dejad las falsas preces
de la barbarie — ¡Dadme la enseña tricolor!
—Es la voz de Inglaterra, marineros: que os manda
desarbolar la nave de esta lucha nefanda.
—¡Y en el nombre de Roma, concluya aquí el horror!

En el canto XXI se reafirma esa comunidad internacional, ratificándose el concepto en las últimas estrofas de la obra.

Dicen así:

América es la patria de todos los que aman;
sus hijos homos rayos de un sol de libertad;
sustentamos el lema: todo para la Patria,
la Patria para América y para la Humanidad.

* * *

Hagamos, ahora, una ligera incursión por esta última época. De su lectura sacamos las siguientes conclusiones:

1ª Un gran anhelo de confraternidad universal;

2ª Un deseo vehemente de constituir la comunidad americana;

3ª Una fervorosa prédica de paz, y por último, la consagración de un reverencioso culto a los héroes de América.

Con marcado júbilo canta el poeta:

—No, no es esa
todavía la clara, la más honda,
la más definitiva, la suprema
voluntad de las almas!
Despojaos
de las armas! — Ah, más: abrid las puertas!
Más aún! — Impulsad los corazones
a que penetren en su amor, por fuerza
del mismo amor! —No, más todavía!
Traed las fulgurantes herramientas!
A derribar los muros de la heroica,
prodigiosa y eterna
Ciudad! —Hagamos su dolor fecundo!
Abridla toda plenamente! Vedla
como un premio de Dios! URBI ET ORBI
La ciudad proyectada sobre el Mundo!
La Epopeya de amor, gloria de América!

Todos

—El Mundo! —El Nuevo Mundo!

Esa es también nuestra doctrina americanista. La unión de los pueblos fundada en el amor y en el trabajo. La unión de los pueblos que aman y hacen fecunda la tierra.

* * *

Cerramos el libro. Como el Enjolrás de Ariel, sentimos deseo de contemplar el cielo. Es de noche. Las estrellas tiemblan en lo alto como ateridas por el frío de tantos bronces de gloria, y hacia el Sur, la Cruz luminosa de América abre sus brazos en el anhelo de abarcar tanta grandeza presente. Hemos asistido a un "desfile asombroso" de héroes y de cosas. Hombres y mujeres pasaron bajo los arcos triunfales de nuestra admiración y en cada uno de ellos hemos reconocido al glorioso evocado. En esta obra, todo es ajustado y preciso. Todo vive y vibra. El poeta ha sabido evocar, y, lo más importante, sin adulterar la realidad histórica. La lectura de la obra nos ha dejado un gran aliento de optimismo. Tenemos fe en nuestra

América; tenemos esperanza en nuestros pueblos y mientras el viejo mundo se desangra en una guerra miserable, América entona salmos al trabajo y por todos sus ámbitos se oyen cantar himnos de paz.

Reflexionamos sobre lo leído y es entonces cuando el poeta adquiere jerarquía insospechada. La reflexión nos hace ahondar. El libro está como abierto frente a la memoria que lo recuerda en sus menores detalles. En él encontramos al historiador emotivo, al arqueólogo exhumador de mitos y leyendas fijadas en las piedras descubiertas y por sobre todo eso, al poeta orfebre; al poeta que supo arrancarle el secreto a la roca milenaria, para exaltar la belleza de la línea; al poeta que entre las ruinas y los escombros de civilizaciones muertas, no pierde de vista la estrella y la nube; al poeta, en fin, que ha sabido penetrar el alma autóctona de nuestra América, para consagrar en el verso de serena forma, un panamericanismo espiritual, arrancado al silencio de los siglos muertos, pero renovado con la savia del presente y engrandecido con la esperanza del mañana.

Como dijéramos, América ya tiene su poeta, su auténtico poeta.

Montevideo, Uruguay, 1940.

PROF. EUGENIO P. BERGARA,
Montevideo.

Perfiles Angloamericanos

I

Robert Frost

Al través de los cristales, en la inverniza tarde de *New England*, la nieve amortaja el paisaje. Por entre la yerta ramazón de un pino se cuela un retazo de crepúsculo. Llorando la hora tintinea una campana. Más allá, contra las lomas quebradizas, se tienden, vestidas de blanco, las tierras labrantías. Y más allá de las tierras labrantías, las aceradas chimeneas, los postes del telégrafo, los puntiagudos campanarios, el humo negruzco de las fábricas pregonan la vida que bulle en las ciudades tentadoras. Pero aquí, al través de los cristales, en la inverniza de *New England*, todo es grave, todo es pensativo, todo es melancólico. Y al alma de la tarde que muere asocia mi espíritu el alma del libro que leo: un libro de versos de Frost.

Robert Frost, nacido en California, es el poeta de *New England*. Del avaro solar de *New England* arrancó su pastoril cosecha lírica, impregnada de olor de las eras y olor a heno fresco y olor a manzanas. Emulo de Francis Jammes en su amor a la tierra, a las bestias del campo, a las cosas sencillas, que para ser bellas, de perfecta belleza, necesitan sólo la melódica voz que las despierte del sopor cotidiano y les infunda el anímico impulso del vuelo, el poeta yanqui tiene sobre el francés la ventaja de una menos estudiada naturalidad y una más fresca y más espontánea *gaucherie*. Los dos, a la hora del *Angelus*, hollaron largamente los espesos tapices de oro viejo que tiende el otoño en las veredas campesinas; se detuvieron a la vera del camino a contemplar el rojo encaje que tejen los ponientes sobre

los cielos de cobalto; escucharon la queja del viento en el sauce de trenzas votivas; y los dos modularon la súplica humilde:

Mon Dieu, faites qu'avec ces ânes je Vous vienne.
Faites que, dans la paix, des anges nous conduisent
vers des ruisseaux touffus où tremblent des cerises
lisses comme la chair qui rit des jeunes filles,
et faites que, penche dans ce séjour des âmes,
sur vos divines eaux, je sois pareil aux ânes
qui mireront leur humble et douce pauvreté
a la limpidité de l'amour eternel,

dice Jammes en su dulce "Plegaria para ir al paraíso con los asnos", con los mansos pollinos, hermanos de Juan Ramón Jiménez y de Francisco de Asís. Y Frost, en su "Oración en primavera", no siente menos el bucólico encanto ni lo expresa en su lengua con menos ternura:

En las florales copas concédenos hoy día
la dádiva precaria de un poco de alegría;
ni dejes que la incierta cosecha en primavera
empañe el luminoso momento de la espera.

Y el goce nos depares en el pomar que viste
de blanco, y por la noche parece espectro triste,
y en el voltario rumbo de jubilosa abeja
alrededor del árbol de noble cepa vieja.

Que para ser bello, el verso no necesita de tortura, ni para hacerla resaltar es fuerza revestir la imagen de abalorios, ni hay que ir en busca del gongorismo para ser original, nos lo demuestran ampliamente estos dos poetas de opuestas latitudes. Nunca se hizo obra de arte material más tosco que el que ellos amasaron, y nunca la obra de arte tuvo un más fresco encanto, una más intensa sensibilidad, una más conmovedora sencillez, un más generoso amor humano. Francis Jammes y Robert Frost anduvieron, en la sucesión infinita de las vidas, por tierras donde el arte no muere y, más de una vez, camino del surco, cuando la canícula abrumaba y entre los mirtos cantaban las cigarras, detuviéronse a beber en ánforas de barro el vino de Hesíodo y Virgilio. Y no es que desdeñaran la copa hermosamente trabajada por artífices de Helenia para las fiestas báquicas de

Ovidio, sino que el vino en el ánfora rústica tenía más el sabor de la uva y el sabor de la tierra a que ellos debían su sustento.

En la faz del poeta, tal como aparece en el retrato por Doris Ulmann que ostenta la colección de sus poemas, leer puédese, como en un libro abierto, la historia de una vida magra de externos sucesos, mas rica de substancia interior. Ojos como ausentes, que han visto fugarse muchas lejanías, nariz aguileña, boca fina y sensitiva, y el gris cabello en la cabeza que ha soñado los sueños que torturaban hasta el momento que la divina virtud de la palabra les da forma concreta y musical. Y en toda la exterior envoltura una pausada, serena dignidad. Nació Robert Frost el año de 1875, en San Francisco de California, la ciudad que, como la Troya que vió Homero, levanta sus tiras de torres sobre el cristal azul del mar, el mar Pacífico esta vez. A la edad de diez años, huérfano de padre, se transladó a Lawrence, centro fabril de Massachusetts en el corazón puritano de *New England* donde su abuelo paterno residía, y de donde venía la luenga ascendencia aldeana de los Frost. En la escuela pública de la ciudad prosaica nos lo hemos de imaginar trazando sobre las grises asignaturas escolares las áureas visiones del niño poeta, cada vez más áureas, y cada vez más tristes al chocar contra la circunstante realidad. Ingresó luego al Colegio de Dartmouth por un corto período de tiempo, y a la Universidad de Harvard por dos años más. Fué, después, obrero, fabricante de calzado, reportero de diario, maestro de escuela, y agricultor porque la tierra lo atraía y porque ancestrales voces lo mandaban. Y un buen día, cuando la alondra cantaba en el pecho con más lírica emoción y un viento pujante hinchaba las velas de los veleros anclados en el puerto, Robert Frost vendía la granja de Derry, regalo del abuelo, y con hijos y esposa se embarcaba hacia Inglaterra. Allí publicó en 1913 *A Boy's Will,* su primer libro de versos. Su segundo libro, *North of Boston,* que también vió la luz en suelo inglés un año más tarde, establecía su fama de poeta en Europa y América. De regreso a su patria, en 1915, fijó su residencia en las Montañas Blancas de New Hampshire. Sin ansia y sin prisa, *ars longa,* en veintidós años de residencia en los Estados de New England Robert Frost ha producido tres libros más de pura y perfecta poesía, *Mountain Interval, New Hampshire, West Running Brook,* que lo colocan en el lugar más destacado entre los poetas contemporáneos de los Estados Unidos.

Hasta su retiro montañés llegáronle los honores todos con que una Democracia que hospitalaria ha sido, aunque viajeros afanosos aseguren lo contrario, para las manifestaciones desinteresadas del espíritu, recompensa a sus artistas. Universidades y colegios reconocieron en el alto poeta un valor nacional. Y al honrar al poeta, a sí mismos se honraron.

Y puesto que Robert Frost y, antes que él, ocho generaciones de los Frosts apegados vivieron al terrón de *New England,* justo es que su verso tuviese el aire y el sabor de la comarca. Y así, quedamente, el último poeta de racial tronco yanqui, ha concluído el canto del terruño que Whittier comenzara. El abolengo lírico de Frost remóntase hasta el trovero anónimo de la balada nórdica en cuya agreste copla floreció, como en el Romance de Castilla, la más exquisita flor de poesía que harían reverdecer en suelo inglés Burns y Wordsworth, tal como en nuestros días el malogrado García Lorca reverdecer hiciera en suelo castellano la divina virtud del Romancero. Mas fué en la propia tradición, en los surcos abiertos por Bryan y Emerson y Whittier, donde Frost arrojó el mejor grano de su siembra y cosechó las mieses más doradas. Y fué en el trato cotidiano con sus buenos vecinos los labriegos, donde aprendió cosas sabias que los libros ignoran y en lengua labriega cantó su cantar. Y el canto, porque tenía raíces en el suelo, entró en el corazón de los oyentes y allí permaneció.

Ni predicador ni moralista, ni romántico ni clásico —aunque siente intensamente el goce sensual de la belleza—, Frost se ha limitado a bosquejar el cuadro de la tierra nativa, como él lo ha sentido en su larga familiaridad con ella. Y no siempre tierna es la pintura como lo fuera en Emerson y Whittier, ni siempre el *New England* de los viejos maestros es el *New England* del verso vivido de Frost, por donde corre a veces como una ráfaga de muerte que deja la impresión de la casona abandonada en un agrio promontorio de las costas de Maine. Ni siempre en la vida de las aldeanas gentes florece el "romance", como a la vera del camino las margaritas de Vermont. Hay allí vidas lúgubres y amargas, vidas espiritual y fisiológicamente mal nutridas, y a menudo, en la paz indiferente del paisaje, palpita la tragedia de los hombres. Grande es, cual el espacio de tiempo que separa a los dos bardos, el contraste entre el cuadro que pinta el cuáquero poeta en *Snow-bound* y el de *La muerte del labriego,*

de Frost. Adentro, en el poema de Whittier, fe larga, *soledad tumultuosa,* mansedumbre monótona y henchida de músicas internas. El perro y el gato que se atedian junto a los leños crepitantes; el jarrón de cidra; la cesta de nueces; el viejo que fuma en su pipa, lenta, lentamente, bordando en la atmósfera caldeada filigranas de humo; el niño que escucha y la vieja que lee y relee la dramática historia de cazadores y de indios perdidos en las florestas primitivas. Todo ello, un interior flamenco que se escapó a *New England.* Y afuera, en la noche hiperbórea, el mugir del ganado en el establo, como haciéndole eco a los pareados octosílabos del verso; la nieve que cae sobre el largo camino, y la nieve y la luna fundiéndose en un solo blancor infinito.

Frost, en cambio, en el mismo *New England,* presenta el cuadro opuesto del terrón mezquino y el corazón duro de los hombres que lo labran. La muerte de Silas el labriego que, achacoso y viejo, regresa una noche en que

> un jirón de luna caía en occidente,
> arrastrando a las lomas el anchor de los cielos,

a la casa de los amos de donde desertó un día en busca de mejores fortunas y abandonado y solo perece en el granero, narrada en verso libre y en diálogo vernáculo, es de una desolación opresiva y brutal. Dos aspectos de *New England,* verídicos ambos, vistos por dos disímiles temperamentos de poeta, igualmente emotivos. Idilio y elegía van juntos no sólo por los caminos de *New England,* sino por todos los caminos de la tierra. Whittier prefirió el idilio. Frost, más ducho en las cosas del mundo, se quedó en la zona media del idilio y la elegía. Ni pesimista ni optimista, Frost ve la vida tal como es, claroscuro en que se funden las luces y las sombras, parte de un drama con entreactos de comedia. Pero su nota tónica es la de la suave tristeza de las tardes de otoño, cuando la lluvia en la hojarasca desgrana sus endechas y el árbol del camino es un alma que piensa:

> Mi pesadumbre vieja, cuando conmigo marcha
> adora estos otoños de largos días obscuros
> en que la lluvia traza caminos en la escarcha,
> y adora el perfil frágil del árbol macilento,
> cuando conmigo a solas mi pesadumbre marcha.

Exiguo, como la parcela de tierra que labraron sus abuelos, es el ámbito lírico de Frost. Mas dentro de ese ámbito han cabido los más largos vuelos. Allí la trova, tierna como un *lieder* heiniano, del viento andariego que enamora a la flor:

Olvidad vuestro amor, amadores,
y escuchad este amor:
él, un viento de paso,
y ella, una flor.
El la viera a través de los vidrios,
y a través de los vidrios la amó,
mas como iba de paso, el viajero
a la noche volvió.

Concepción exquisita, que recuerda, vagamente, aquella otra del mar y la luna, de un romántico poeta de Colombia, ya casi olvidado, Julio Flórez:

Ruge el mar y se encrespa y se agiganta,
la luna —ave de luz— prepara el vuelo,
y en el momento en que su faz levanta
da un beso al mar y se remonta al cielo.

Y aquel monstruo indomable que respira
tempestades, y sube y baja y crece,
al sentir aquel ósculo suspira
y en su cárcel de rocas se estremece.

Los estridentes *ismos* del momento en literatura y en política nos han hecho olvidar la buena música de ayer, y ni labrar sabemos, en el afán demoledor e innovador, pensamientos nuevos en mármoles antiguos. Allí el concepto profundo que maduró en la larga reflexión; allí el diseño fiel de un personaje entrevisto con perspicacia aguda; allí la jocosa narración bordada en la trama de un cuento de amor; allí la tragedia que aflora en una visión de brujería. Y todo esto, dicho sobriamente, en estrofa de campesina sencillez, sin excesos retóricos ni alardes preciosistas, mas lleno de substancia emotiva.

Vano sería buscar en Robert Frost el dón impasible del arte parnasiano que sabe, como en el dístico inolvidable de Valencia —"sacrificar un mundo para pulir un verso"— ni el musical secreto de la frase, deleite y tormento de Poe. Erza Pound, inventor de nuevos

ritmos y pontífice de la escuela *imaginista,* no logró hacer del heredero intelectual de Burns un discípulo suyo. La voz de las sirenas no supo retener la barca de este Ulises, porque allá en la otra orilla cantaba una cigarra y era dulce su aldeana melodía.

II

Carl Sandburg

No hablaremos aquí del Carl Sandburg biógrafo de Lincoln, cuya maciza biografía en cuatro volúmenes —que vió la luz hace unos meses y que resume veinte años de brega— lo coloca en puesto de honor entre los biógrafos contemporáneos, sino de Carl Sandburg el poeta. Poeta desaliñado, duro, brutal, ajeno a las gracias de la rima, el ritmo y el metro, anárquico, más grande y fuerte poeta pese a su llaneza, o quizá debido a esa misma llaneza que le ha dado la humana y recia naturalidad que le es característica. En este cantor de Chicago, heredero directo de Whitman, la América de oro y de hierro halló al fin su bardo épico. Escenas violentas, combates titánicos, horrendas derrotas, sonadas victorias que tras de sí fuera dejando el portentoso avance de la máquina, hallaron en Sandburg su voz y su acento. La civilización que naciera de este lado del mar, civilización hecha de elementos complejos y contradictorios en que a la fuerza bruta se suma la fuerza del espíritu, en que la ciencia camina a pasos de gigante, extendiendo y reduciendo a un mismo tiempo los dominios del hombre, civilización de cien razas mezcladas y cien lenguas diversas y cien hábitos disímiles, encontró, como era de esperarse, en este hijo de emigrantes que iba con los ojos abiertos y atento el oído y el corazón desbordante de humana piedad, su tosco y nobilísimo cantor. Poeta de la fábrica, del rascacielo, del *jazz band,* de la fonda, del ferrocarril, de la finca raíz, del alcalde de Gary y de los pecados de Kalamazoo, Carl Sandburg —con su guitarra al hombro a modo de antiguo trovero, su camisa a cuadros, y el plateado mechón de cabello en la frente— va por esas ciudades sin alma y sin música cantando en ritmos discordes y acordes la fuerza del hierro mojada con sangre del hombre:

> Una barra de acero — nada más.
> Humo, corazón del acero — humo y la sangre de un hombre.

Como nadie conoce Carl Sandburg la vida tumultuosa de su América industrial. Como nadie conoce la heterogénea sociedad en que vive, porque este poeta y este biógrafo y este romántico realista que trova la gracia de los rascacielos, ha sido portero, lavaplatos, conductor de camiones, aprendiz de tornero, labriego, tramoyista, soldado en Puerto Rico. Y muy lógicamente, después de haber hecho todo ese duro aprendizaje de la vida y haberse graduado en la universidad del Contratiempo, estudió sus letras en el Colegio de Lombard, en Galesburg de Illinois, su pueblo natal.

En 1914, cuando Sandburg tenía treinta y seis años, aparecieron sus primeros versos en *Poetry*, la ilustre revista de Chicago que fundara Harriet Monroe en 1912, y que desde su fundación tanto ha hecho por dar a conocer los valores nuevos de la literatura poética de los Estados Unidos. Entre esos versos se hallaba el famoso "Chicago, carnicero de cerdos", que desató violentas tempestades críticas. Aquella diatriba brutal, que encerraba, sin embargo, un cálido elogio a la más contradictoria de las ciudades angloamericanas, no merecía, según los críticos, ni el honor de la letra de molde. ¿A dónde iba a parar la cultura de un pueblo en manos de emigrantes sin cultura, que iban recogiendo las basuras de las ciudades del Oeste para volcarlas sobre las revistas literarias, y en un caló que nadie comprendía? ¿A dónde iba a parar, continuaban los críticos, la literatura de un país entre las manos rudas de los estibadores? Y sucedió lo absurdo. Gracias a esa literatura nueva, que no tenía nada que ver con la inane y moralizante literatura de la "tradición gentil" de Boston, Filadelfia y Nueva York, gracias a esa revista de Harriet Monroe, que le abría las puertas a toda expresión nueva, Chicago se convertía en la capital literaria del país. Y el hijo de emigrantes suecos, este Carl Sandburg, portero y lavaplatos, más que ningún otro era responsable del catastrófico suceso.

La poesía que Carl Sandburg presentaba, para confusión del lector y tormento de la crítica, era, en efecto, la antítesis de aquella *de palabras de señora y caballeros de mano enguantada,* contra la cual tronara Whitman con todo el vigor de su trompa de airado profeta. Al fin aparecía sobre el ancho suelo de la tierra de Whitman el poeta con que Whitman soñara. Verdad que no tenía la cósmica fuerza del maestro, cuya visión dinámica abarcaba de un vuelo todo el género humano, y aun los ultrahumanos dominios de remotas teo-

gonías, pero compartía con éste el amor al pequeño, al mediocre, al humilde, al vencido, al jornalero, a la víctima y al creador de la máquina, al que sufre y al que goza, amor que a ningún hombre juzga extraño y cobija por igual a la prostituta, al ladrón y al asesino. Y compartía con éste el odio a la humana hipocresía que se escuda en los credos traficantes, en la elocuencia patriotera y en la filantropía de los banqueros. El canto de Whitman completábase con el canto de Sandburg, canto ancho que nada desdeña porque nada en la tierra es indigno de alabanza.

Poemas de Chicago (1916), el primero de Sandburg, es un libro lleno de inmensa ternura hacia toda esa confusa humanidad que trituran las férreas ciudades industriales. En apariencia, cuadros inconexos, aguasfuertes rudas trazadas al correr de un tren expreso en un día de fatiga, violentos esbozos en que el arte no tuvo tiempo de suavizar las líneas, porque el artista temió acaso la obra del retoque que desvirtúa la prístina naturalidad y le resta frescura a la impresión primera; toscas miniaturas de subidos colores, anarquía verbal, retorcidas imágenes, disparatados símiles. En el fondo, una muy lógica coherencia entre el motivo y la expresión. Para alabar Carl Sandburg la fuerza de su tormentoso Medio-Oeste, imperio del hierro, de la industria ganadera, de los frigoríficos, de los mataderos, de las inmensas praderas desoladas y las inmensas ciudades populosas; para alabar a su Chicago paradójica, metrópoli del Oeste, empalme de los ferrocarriles de dos costas, que se mira de día y de noche en un lago y se alumbra de noche y de día con la antorcha viva de sus altos hornos; la Chicago de violencias de acero que atempera la música de sus conservatorios sin rival, y es bella como París, como Berlín y como Viena, y es horrenda como un barrio bajo londinense; para cantar la filantrópica Chicago de Jane Adams y la Chicago bandolera de Al Capone, esa perversa, deshonesta, brutal, pero fuerte, violenta y jubilosa Chicago,

> que ríe la vocinglera, rauca, tempestuosa risa de la Juventud,
> trasudante, casi nuda, orgullosa de ser Carnicero de Cerdos,
> Constructor de Herramienta, Montonera de Trigo, Tahur de Vías
> Férreas, Cargador de Fletes del país,

necesitaba Sandburg un instrumento nuevo, y no encontrándolo, lo creaba. He aquí por qué cuando canta el poeta las cosas brutales,

brutal es su canto. Y cuando canta el dolor del minero, del cavador de fosos, de la empleadilla de diez dólares a la semana, del emigrante, el negro, el vagabundo y el soldado, apasionado y tierno se hace el canto, que no sólo le abre nuevas perspectivas al dominio poético, sino que humaniza las cosas comunes, los yermos lugares que hasta el advenimiento de Whitman y de Sandburg, juzgáranse indignos de tratamiento artístico. La tragedia del pobre cuyo destino será siempre

> por el pan y el jornal
> trabajar destrozado, asfixiado;
> tragar polvo y morir
> por unas monedas unos pocos sábados,

conmueve el alma buena de este poeta proletario. Son estos *Poemas de Chicago* un largo desfile de angustias que de cuando en vez un sano humorismo suaviza. Casi todas las páginas del libro son retratos diminutos de tipos callejeros, de las pobres gentes que un día —y para todos los días— dibujó Dostoievsky. El vendedor de pescado que pasa gritando entre la baraúnda de la ciudad indiferente su pobre mercancía; el peón italiano que cuida de la carrilera del tren y por toda comida devora un mendrugo de pan, mientras delante de sus ojos desfila el tren de lujo con orondos banqueros que comen *biftés* en el coche-restaurante; el pobre diablo que se casó con Maggie para arrepentirse luego ante la miseria y ante los hijos; la obrerilla de fábrica que perece en un incendio "gracias a la mano de Dios y a la falta de escalera de salvamento"; Mamie, que sueña con la vida abundante de Chicago desde la gris penumbra de su aldea; el director de pompas fúnebres y el cochero del carro mortuorio y el enterrador que ganan la vida con la muerte; dinamiteros, contratistas, cineastas, horteras — marea humana que fluye y refluye bajo la férrea indiferencia de los rascacielos. Los poemas de la guerra, de nombres bizarros y gráficos, "Matadores", "Estadística", "Botones", "Mandíbulas", "Guerras", "Hierro", que hacen parte de esta colección, son de una magnífica violencia, de una inmensa y calurosa ternura por la víctima:

> A vosotros mi canto,
> quedo como el habla de un hombre
> que lleva un niño muerto.

áspero como un hombre
con grillos.

Dieciséis millones de hombres
debajo del sol, escogidos
por sus dientes brillantes,
por sus ojos sin miedo,
por la sangre candente que recorre sus venas.

Empero, más allá de la vida tumultuosa, más allá del ruidajo que mata el espíritu, más allá de esa atmósfera de hambre y de miseria en que se mueven los personajes de *Poemas de Chicago,* hay un pequeño rincón místico, un dulce y sereno rincón donde la pesadumbre se arremansa, y hay voces infantiles que cantan a la vida, y el lírico verso va cayendo en las horas con un són de cristal:

capullitos de niños,
retacitos de historia—
con el crepúsculo
quedamente llegan
entre l'algazara...
Encarnados
jugadores minúsculos
manos llenas
qu'en el polvo han dormido

Veranos de lluvia,
inviernos de aludes
cantan los años,
y quedamente
regresan luego
hacia la tierra,
hacia el silencio;
grises tahures
y manos llenas
una vez más.

Desgranadores de Maíz (1918), el segundo libro de Carl Sandburg, es el canto a la ilímite pradera, primitiva y hosca, por donde un día pasara, abriendo caminos al tiempo futuro, el épico estruendo de los *pioneers,* en vagones cubiertos de lona y tirados por bueyes; y la civilizada pradera, domada por la máquina, zebrada de camiones y arrullada por la música dura del tractor, criadero de un mun-

do, sociológico enigma. En este libro de visión panorámica que tiene asperezas de nórdica saga y guerreros metales de canto de gesta, el verso de Sandburg se va haciendo más sensitivo y más profundo y más universal en su piedad humana. La cruda violencia del poeta se atempera hasta dar a veces en la nota mística. El oído que sólo percibiera las ensordecedoras estridencias del hierro contra el hierro, percibe ahora bucólicos sonidos porque se ha puesto a escuchar en las flautas del viento la voz de la tierra. Y hay atisbos de perfecta belleza, de conmovedora y lírica armonía, que sorprenderán sin duda a los que sólo han visto en Sandburg una especie de bardo primitivo ajeno —por incapacidad y no por elección— a la musical virtud de la palabra. "Tumbas frías", "Niebla", "Hierba", tres mínimos poemas de este libro, nos muestran hasta dónde puede ser Sandburg artista del verso, si bien con una nueva música y una forma nueva, y hasta qué magníficos hallazgos lo lleva el vuelo ancho de su imaginación:

Apilad esos cuerpos en montones bien altos
en Austerlitz y en Waterloo.
Con la pala empujadlos hacia dentro, hacia dentro,
que yo trabajo:
yo soy la hierba; yo cubro todo.

Apilad esos cuerpos en montones bien altos
en Gettysburgo,
y apilad esos cuerpos en montones bien altos
en Iprés y en Verdún.
Con la pala empujadlos hacia dentro, hacia dentro,
que yo trabajo.
Dos años, diez años
y los pasajeros al guía le dirán:
¿En dónde estamos,
qué sitio es éste?

Yo soy la hierba.
Y yo trabajo.

Y si el tema rara vez sostiene su ascenso hasta el final, Sandburg encuentra siempre la manera de hacerlo terminar como, después de todo, se terminan todas las cosas de la vida, si acaso no en el arte: racional e ilógicamente al mismo tiempo:

La historia decae,
incoherente es la historia,
la historia no es más que un puñado
de plinka planka plunks.

Humo y Acero (1920) es, de todos los libros de Sandburg, el triunfo mayor. El poema que da el título al libro es la epopeya del hierro, del hierro multiforme, rebelde, sumiso, airoso y horrendo, según sea rascacielo, barco de guerra, cañón, clavo, rueda, pala, gobernalle en el mar o ala en el cielo. El hierro que en acero convierten el oro y la sangre del hombre. Acero de Pittsburgo, visión dantesca de lenguas de fuego que lamen los cuerpos desnudos y al fin los devoran; acero de Yungstown, de Gary, de Homestead, de Braddock, de Birmingham; acero y acero, acero y acero...

En este poema, quintaesencia y compendio de lo mejor de Sandburg, al grito sin fin de la máquina se aúna el grito interior del poeta, grito de ancestrales rebeldías y lejanos misticismos, del dolor acumulado de las razas de esclavos que en Egipto levantan las pirámides y en Chicago levantan las torres de cien pisos, del anhelo multíplice y confuso de un largo desfile de almas soñadoras que vino a cuajarse en el anhelo de un espíritu solo, a través de los tiempos. En *Humo y Acero* aparece el poeta íntegro, dueño ya de su arte, cuyo instrumento, como el violín del violinista, responde instantáneamente a los diferentes estados de su psique, con sólo un movimiento de la mano. Realidad y ensueño, sombra y substancia se funden allí. El humo de la hierba que se quema en los campos por la primavera; el humo de la chamuscada hojarasca del otoño, y el humo de las naves de guerra que trazan en la bruma caminos de desastre, son variaciones de un mismo tema —el acero mojado con sangre del hombre— con que el poeta juega a su albedrío. Bajo el ritmo incesante de las grúas pasan y repasan las trasudantes cuadrillas jornaleras, de noche y de día, de día y de noche, en el eterno dolor de la creación. Y de allí va saliendo ese mundo proteiforme que levanta y tritura, y del cual el hombre, su creador, se hace siervo, y al cual canta el hombre transido de gozo y de miedo. La barra de acero que funde Pittsburgo es la génesis de un cosmos:

Una barra de acero — nada más.
Humo, corazón del acero — humo y la sangre de un hombre.

Y un incendio que corre por la barra de acero,
hacia dentro, hacia fuera — un incendio que corre,
y deja humo, humo y la sangre de un hombre —
y pulido y helado y azul
el acero.

Hacia dentro, hacia fuera, un incendio que corre,
y la barra de acero es fusil, clavo y rueda, y es pala—
gobernalle en la mar y en el éter timón:
y en el fondo corazón siempre obscuro,
humo y la sangre de un hombre.

y debajo la barra de acero —torre y puente y cárcel— la angustia que mira, la angustia que corre, la angustia que espera—

Viene un rayo de luna y se queda
un instante: oro suelto
que recoge la brisa en su fuga...

Y así, el rudo canto épico que comienza entre un hosco batir de metales, termina diluyéndose en un pozo de luna...

Tocó, pues, a Carl Sandburg, poeta proletario, tramoyista y lavaplatos, la tremenda misión de encerrar en versos de forma y de música nuevas, la vida desordenada y múltiple de la América industrial del siglo XX, con toda su violencia, su grandeza, su contradictorio fermento social, su loco despilfarro de fuerzas humanas. Y a fe que Carl Sandburg, poeta y tramoyista, cumplió honorablemente esa misión.

A. ORTIZ-VARGAS,
Newburyport.

RESEÑAS

EMILIO ROMERO, *Nuestra tierra.*—Lima, Imp. Casa Nacional de Moneda, 1941. 120 pp.

Se trata de un libro sobre la geografía del Perú, escrito por un buen conocedor de la misma. La lectura resulta sumamente agradable por el poético estilo en que la obra está escrita. El autor ha logrado ciertamente el transmitir una serie de conocimientos interesantes y hacer la vigorosa descripción del Perú en un estilo metafórico y de indudable mérito literario. El juego metafórico es tan abundante, que alguna que otra vez aparece una imagen un tanto rebuscada. Por ejemplo: "El camión, nuevo ser en la fauna del Perú, cabeza de hombre con patas circulares de jebe, formó el nuevo ejército de combate". También es lamentable que se hayan dejado escapar algunas erratas, cosa si se quiere de poca importancia, pero que irrita un tanto la sensibilidad del lector exigente. Mas tales deficiencias nada restan al mérito intrínseco del libro; libro de conocimiento, que es verdadero amor, de la geografía del Perú, que hace que quienes todavía no conocemos el citado país, ansiemos enfrentarnos a esas montañas, esas playas y esos ríos que tan vívida e impresionantemente nos describe el autor.

GUSTAVO AGRAIT,
Universidad de Puerto Rico.

RUFINO JOSÉ CUERVO, *Disquisiciones filológicas.* Edición, prólogo y notas de don Nicolás Bayona Posada. — Bogotá, Publicaciones del Ministerio de Educación de Colombia, 1939. 2 tomos: 252-289 pp.

La admirable labor editorial que desenvuelve el Ministerio de Educación de Colombia, la patria por excelencia del humanismo en América, acaba de traducirse en un servicio insigne a la filología hispánica: la

compilación, en dos volúmenes de nítida presentación, de los estudios lingüísticos, dispersos en distintas revistas, del maestro a quien llamó Menéndez y Pelayo "el primer filólogo de nuestra raza": don Rufino José Cuervo. La edición, según advierte en el bello y fervoroso estudio preliminar don Nicolás Bayona Posada, compilador y sagacísimo anotador de estos estudios, es un homenaje a Cuervo del Ministerio de Educación Nacional de Colombia. La idea ha sido cumplida con todo rigor.

Estos estudios —algunos de los cuales, como los que abren el volumen primero y vieron la luz en el tomo inicial del *Anuario de la Academia Colombiana* (con gran acierto reproducido en nuestros días, pues se trata de uno de los repertorios más útiles y reales de la cultura americana), se publicaron en 1874— conservan una absoluta actualidad y son obra de indispensable consulta. Habían aparecido en publicaciones de no fácil acceso: los primeros en el citado *Anuario*, los siguientes en *Romania*, en la *Revue Hispanique*, en el *Bulletin Hispanique*. La fecha más reciente de estos estudios es la de 1910. Le sigue en fecha próxima a nosotros la monografía *El Castellano en América* (1903), que es de los pocos trabajos polémicos de Cuervo, de fecunda polémica desde luego, en el que este sabio de espíritu franciscano (fué de la V. O. T. de San Francisco y un aura de humildad franciscana se desprende de su obra ciclópea) se siente poseído de una santa ira ante la actitud llena de resentimiento de un gran escritor, a quien había admirado siempre, a quien consideraba como una de las autoridades de la lengua y que ahora se le aparecía como un hombre que no empleaba en la discusión muy legítimas artes. El adversario de aquel momento era don Juan Valera.

Esta memorable polémica con la que finaliza el tomo 2º y último de las *Disquisiciones filológicas*, apareció en el *Bulletin Hispanique* y lleva la fecha, como hemos dicho, de 1903. Ya había rendido Cuervo su labor prodigiosa: era, sin disputa, la más alta autoridad de la lengua española. Cuando en los comienzos del siglo publica Menéndez y Pelayo su *Romancero tradicional*, como apéndice a la *Primavera y flor de romances* de Wolf que reproduce en los tomos 8 y 9 de su *Antología de líricos castellanos*, afirma la existencia de romances en América, y lo hace con la autoridad de don Rufino José Cuervo, que es, al presente, "el primer filólogo de nuestra raza". Por cierto que la correspondencia de Cuervo con un discípulo insigne de don Marcelino, el gran reconstructor de la epopeya castellana, don Ramón Menéndez Pidal, da preciosos datos al autor de *La leyenda de los Infantes de Lara* para sus admirables indagaciones de la poesía popular en América. Menéndez Pidal ha reproducido parcialmente una larga carta de Cuervo sobre esta materia en su artículo "Las primeras noticias de romances tradicionales en América y especialmente en Colombia", publicado en el *Homenaje a Enrique José Varona*, gran miscelánea de estudios filosóficos, literarios e históricos, con la que inició sus publicaciones la Dirección de Cultura, editora de la *Revista Cubana*.

Cinco libros había dado a la estampa Cuervo que lo exaltaron a esa especie de principado de la filología hispánica: las *Apuntaciones sobre el lenguaje bogotano,* las *Notas a la Gramática de Bello,* el *Diccionario de construcción y régimen de la lengua castellana* (2 tomos, el primero aparecido en 1886, el segundo en 1893), la *Gramática latina* (en colaboración con el gran humanista don Miguel Antonio Caro) y la *Muestra de un Diccionario de lengua castellana* (en colaboración con su discípulo don Venancio Manrique).

La colaboración del maestro colombiano en las revistas más doctas del hispanismo y de la filología románica en general, afirmaron más y más su universal prestigio. Las *Disquisiciones sobre la antigua ortografía y pronunciación castellana* (publicada en 1898, en *Revue Hispanique*), *Los casos enclíticos y proclíticos del pronombre de tercera persona en castellano (Romania,* 1895), *El castellano popular y literario,* etc., son pequeñas obras maestras, en las que Cuervo muestra su erudición caudalosa, su penetrante espíritu crítico y su sentido creador del idioma. Cuervo no es el gramático, ni el filólogo lleno de noticias recónditas y peregrinas, pero cuya obra se detiene ahí, en lo peregrino y en lo recóndito, en la pura arqueología de la lengua. La erudición de Cuervo, su método científico, que de tal modo evidenciaba la austeridad de aquel espíritu (su gran *Diccionario de construcción y régimen* quedó en el tomo 2º y no pasó de la letra *d* porque sus copiosas anotaciones se habían basado en la Biblioteca Rivadeneyra y las ediciones de los clásicos españoles reproducidas aquí no son ejemplares por su fidelidad y esto lo comprobó el maestro después de una labor de más de quince años), sus hallazgos reveladores, no le llevan a lo anecdótico, al puro detalle externo, sino vienen a iluminar etapas diversas de la historia del español y asistimos al través de esta obra fundamental al proceso complejo y dramático de la formación de nuestra lengua.

La compilación de tales estudios, hecha con escrupuloso respeto, con un admirable sentido de la responsabilidad, lleva muy oportunas notas aclaratorias. Debemos esta meritísima labor al señor Bayona Posada, que ha escrito también la breve biografía de don Rufino José Cuervo que aparece al frente del primer volumen. Se trata de una evocación vívida y luminosa de aquella noble y austera existencia. Si algún rasgo anecdótico puede definir al gran hombre, está en aquel episodio de don Antonio Gómez Restrepo, el insigne escritor, que en busca del gran filólogo en París tropieza con un portero que le hace una descripción tremenda del sabio: "Toda la noche la pasa fuera de casa; es un juerguista atroz; llega con paso vacilante en la madrugada". ¿Qué pasaba en realidad? Don Rufino trabajaba todo el día. A la caída de la tarde daba una corta vuelta por los puestos de libros del Sena. Era su único ejercicio, su única fugaz distracción. Volvía, y el buen portero no le veía entrar porque era la hora de su cena. No vuelve a verle hasta la madrugada. A la hora del alba don Rufino iba a una iglesia cercana diariamente a oír misa y a

comulgar. Su timidez al volver, su andar lento, el suave golpear de la puerta para que sólo le oyese el portero, produce la extraordinaria confusión.

Vida reposada, serena, armoniosa, la del sabio bogotano. Su obra interesó a una minoría solamente: quizá esa inmensa minoría de que gusta hablar Juan Ramón Jiménez, el gran poeta que fué nuestro huésped inolvidable. Pero esta obra es, sin duda, una de las más auténticas afirmaciones de la cultura americana, porque tuvo visión de universalidad, sentido de austeridad inflexible y la impulsaba un ánimo sencillo, heroico y cotidiano, que le dió una significación ejemplar no sólo en el orden de la inteligencia, sino en la órbita de la humana conducta.

RICARDO ROJAS, *Un titán de los Andes.* (Estudio crítico).—Buenos Aires, Editorial Losada, 1939. 171 p.

————*Ollantay, tragedia de los Andes.*—Buenos Aires, Editorial Losada, 1939. 221 pp.

Ricardo Rojas, maestro ilustre de la cultura americana, autor de obras de gran aliento como su vastísima *Historia de la literatura argentina*, fervoroso teorizante de la *argentinidad*, acaba de mostrarnos qué maravillosa capacidad de trabajo atesora su espíritu al dar una nueva interpretación crítica del tema quichua de Ollantay y al *re-crear*, con severidad erudita y con noble sentido poético, la famosa leyenda incaica.

Conviene, antes que nada, señalar que el admirable y ejemplar esfuerzo de Ricardo Rojas ha encontrado un ambiente oficial propicio. Su tragedia andina se terminó de escribir en 1936. El 28 de julio de 1939 se estrena la obra en el Teatro Nacional de Comedia, a cuyo Director, don Antonio Cunill Cabanellas, rinde el autor un tributo de gratitud, que extiende a la Comisión Nacional de Cultura, bajo cuyos auspicios se efectuó la representación del nuevo *Ollantay*.

No sólo se representó la tragedia de Rojas, sino que la noche misma del estreno circulaba en edición bellísima, con las mismas ilustraciones escenográficas de Angel Guido, artista a quien el sentido de responsabilidad arqueológica no limita su facultad creadora, y con los muy interesantes coros del compositor Gilardo Gilardi. Finalmente, como anticipo de la representación, la misma Editorial Losada, que publica con suntuosidad sin alardes la tragedia de Rojas, da a la imprenta el minucioso y sagaz estudio crítico que el ilustre maestro argentino ha hecho de la leyenda incaica.

Dón Ricardo Rojas ha escrito sobre el tema de Ollantay un estudio filológico rigurosísimo. Seis grandes capítulos forman su exégesis penetran-

te: 1, "Orígenes de la leyenda"; 2, "Ollantay en la Argentina"; 3, "La tradición arqueológica"; 4, "Rapsodia colonial"; 5, "Restauración del mito"; 6, "La nueva fábula".

Es indispensable la lectura del estudio de Rojas, que titula *Un titán de los Andes,* para penetrar en su tragedia andina, nueva interpretación poética de un tema incaico con larga elaboración colonial.

Rojas analiza con rigor crítico el proceso de la tradición manuscrita del poema, a partir del códice de Valdez. Señala que hay cinco códices principales, con familias de copias derivadas de ellas (hubiera sido interesante la reproducción en el acucioso estudio de algunas de las particularidades paleográficas de esos manuscritos) y se detiene en la elaboración oral de la leyenda, rindiendo un recuerdo conmovido al humilde folklorista (folklorista antes de que se introdujese el compuesto vocablo inglés en nuestra lengua) don Manuel Palacios, quinchuista cuzqueño que oyó a indios ancianos narrar la leyenda del héroe de los Andes. El relato oral se ajusta mucho más, según el sentir de Rojas, al sentido primitivo del tema, que el que nos llega por tradición manuscrita. En lo sustancial, el tema tradicional que recoge Palacios y publica en 1835 en el *Museo Erudito,* periódico del Cuzco, es como sigue: Ollantay sirve al Inca (no se le menciona nominalmente en el relato oral) en actos de gobierno y de guerra; en recompensa a sus servicios, alentado por los honores que le otorga el monarca, pide la mano de la Ñusta, la princesa hija del Inca; no logra sus aspiraciones, pero su vivo amor había seducido ya a la princesa. Surge la ruptura entre el Inca y Ollantay. La princesa está recluída en la Acllahuasi —monasterio de vírgenes consagradas al Sol—; de allí la rapta Ollantay y la lleva a la montaña. Rumiñahui, guerrero leal al Inca, va a la fortaleza de Ollantaytambo —lugar arqueológico de esencial importancia— donde está el rebelde con los suyos y por medio de una estratagema, fingiéndose víctima también del omnímodo poder del Soberano, rinde a Ollantay. Esto es lo que oyó Palacios. Esto es lo que publicó en el *Museo Erudito,* de Cuzco, en 1835. El códice Valdez añade un desenlace feliz a la aventura: el Inca perdona al rebelde, le concede la mano de la princesa y lo exalta a *teniente suyo en sus ausencias de corte.* "La conteste narración de los historiadores del reino —comenta Palacios— nos obliga a creer que el delito de Ollantay no quedaría impune, ni tampoco sin recompensa el heroísmo de Rumiñahui".

Para don Ricardo Rojas, el relato que recoge don Manuel Palacios de la tradición oral es de un valor extraordinario: cuando el texto quichua estaba inédito, cuando nada se había publicado acerca de él, tenemos la sustancia de la leyenda de Ollantay, con detalles de episodios dramáticos, diálogos y discursos. Esta vida de Ollantay en la tradición oral lleva a Rojas a inferir "la existencia de una leyenda auténtica, transmitida de padres a hijos entre viejos indios nobles del Cuzco, teatro de los sucesos que originaron la leyenda". El crítico afirma que "hubo un hecho

histórico generador de la tradición y que ésta subsistió en dos cauces: uno el autóctono, de forma oral, y otro el colonial, de forma escrita".

El aparato erudito, la documentación copiosísima y bien manejada que recoge el autor, la sagaz interpretación de los textos críticos hacen del estudio de Rojas una obra ejemplar de la filología americana. Por esta convicción nuestra lamentamos que se cite en la página 67 al *Romancero del Cid*, como ejemplo hispánico de poesía tradicional. Nada más vago, ni más vario, ni más impreciso que el término de *Romancero*. En el que cita el maestro argentino hay poesía de todo linaje: la popular auténtica, la erudita, la artística, la vulgar. No es necesario que insistamos en este punto incidental.

Los capítulos finales del admirable estudio comparativo exponen las teorías personales de Rojas sobre el origen de la leyenda. El crítico se inclina a aceptar a Ollantay como un personaje elaborado por una tradición preincaica o no incaica (pp. 132-134). No es arbitrario, dice, "imaginarlo (al héroe) animado por un soplo espiritual que viene de sus dioses locales y de una tradición diferente de la cuzqueña, de donde partía la conquista imperial".

Esta concepción del personaje legendario la lleva Rojas a su *tragedia andina*. En unas páginas preliminares de gran interés —"Exégesis de la tragedia"— nos cuenta don Ricardo Rojas cómo en su primera mocedad se vió atraído por el tema de Ollantay. La infancia del autor ha discurrido en una ciudad donde se habla aún el quichua: Santiago del Estero. El padre de don Ricardo, gobernador de la provincia, fué hábil quichuista. El fué quien hizo imprimir la gramática quichua del presbítero don Miguel Angel Mossi, uno de los exégetas y traductores del Ollantay. En sus años de bachillerato don Ricardo tiene las primeras noticias de la leyenda y conoce la traducción española de Mossi. Comenta el autor: "Así empecé —¡hace tantos años!— en mi propia casa y terruño a familiarizarme con el tema que había de inspirarme esta obra".

No llega, pues, Rojas a su obra dramática por los caminos de la erudición, aunque los conozca bien, "sino por los de la emoción y los de la vida", como él mismo dice en estos preliminares.

La obra dramática respeta la tradición conocida. Pero el personaje central encarna un mito anti-incaico. El Inca, es el hijo del Sol. Ollantay, el hijo de la tierra. Hay entre los dos una antinomia profunda. En esta oposición esencial radica el drama. Cuando el leal Rumiñahui habla a Ollantay de las posibilidades de una nueva paz, el héroe andino responde: *nunca, jamás*. Al contestarle Rumiñahui:

> . . . Tu hosca pasión conmueve
> todo el orden del mundo

Ollantay responde solamente:

¡Yo un orden nuevo para el hombre fundo!
(escena 7ª del acto III).

La obra tiene dignidad en el verso, fuerza dramática, realidad aguda en los caracteres. Se divide en cuatro actos: el primero es el "Prólogo de los presagios: el Destino". Se desenvuelve en la sala del Inca, en el Palacio del Cuzco. El segundo: "Jornada del amor (En la Acllahuasi: convento de las vírgenes del Sol): El rapto". El tercero: "Jornada de guerra (En Ollantaytambo, ciudadela de los Andes): El rescate". El cuarto: "Jornada de la muerte (En Coricancha, atrio del templo del Sol): La expiación".

La tragedia, de fondo romántico, se desenvuelve dentro de los cánones clásicos. Supone no sólo un esfuerzo de reconstrucción, que ya en sí merecería los más cumplidos elogios, sino una afirmación de seriedad artística, de dignidad poética, de suave, serena y melancólica inspiración.

En su estudio *El titán de los Andes* afirma Rojas que por la memorable polémica entre don Bartolomé Mitre y don Vicente Fidel López, la leyenda de Ollantay había adquirido una especie de ciudadanía argentina. Después del magistral estudio crítico de Rojas, después de su noble reconstrucción poética, el tema de Ollantay es un capítulo imprescindible en toda historia de la literatura argentina.

J. M. CHACÓN Y CALVO,
La Habana.

Antología del cuento moderno venezolano (1895-1935). Selección de Arturo Uslar Pietri y Julián Padrón.—Caracas, Ediciones del Ministerio de Educación Nacional, 1940. 2 tomos: 12 + 352 pp., y 204 pp.

Una de las manifestaciones más gratas del resurgimiento cultural venezolano de nuestros días ha sido la labor literaria llevada a cabo por la muy activa y muy competente Dirección de Cultura del Ministerio de Educación Nacional. Notable entre las distintas y variadas publicaciones, tanto las de índole periódica como las de obras sueltas, que hasta hoy han salido a luz con una regularidad sorprendente, es la serie o colección "Antologías", de que forma parte la obra que ahora reseñamos. Los directores de esta labor cultural se han empeñado en evitar la duplicación innecesaria; por eso cada nueva obra suya ha servido para llenar un hueco en la historiografía literaria del país, ofreciéndonos materia e información indispensables para el mejor y más completo conocimiento del desarrollo de las letras venezolanas. Así fué en el caso de

las antologías publicadas anteriormente, una del costumbrismo del siglo pasado y otra de la poesía moderna; y ahora aparece la que comentamos, para ponernos al día respecto al cultivo del cuento moderno.

Todas estas obras han sido preparadas con gran esmero y cuidado, con suma atención al detalle, cosa inusitada — extraña, apena decirlo, a la generalidad de trabajos de esta índole que han salido de Hispanoamérica. Las introducciones constituyen una verdadera orientación histórica hecha sobre la base de investigaciones recientes y originales. El breve ensayo sobre cada escritor contiene datos nuevos y muchas veces difíciles de conseguir, especialmente en el caso de los poetas y cuentistas jóvenes de la generación actual. La información bibliográfica está bien ordenada y completa — cada obra clasificada según su género, en orden cronológico, con lugar y fecha de publicación y casa editorial. Cada libro lleva índice. Y el atrayente formato denuncia el mismo cuidado y esmero empleados en la selección y presentación de la materia.

A los antologistas hay que agradecerles estas obras que no sólo traen nuevas vistas de momentos y figuras de su literatura nacional, sino que habrán de servir de modelo y de inspiración para otros países americanos que todavía no han hecho este esfuerzo loable de divulgación de su cultura o, si lo han hecho, ha sido de manera esporádica y de resultados desiguales.

Treinta y cinco son los escritores representados en esta antología, y su obra total abarca la evolución del cuento desde 1895 hasta el presente (si los antologistas han puesto "1935" en vez de "1940" es porque habrán creído que otra generación nueva pero todavía no bien definida surgiera por aquel entonces, generación que haya tomado forma y rumbo nuevos a raíz de la muerte de Gómez; de todas maneras es fecha histórica decisiva, fin del *gomezalato* que dejó tantas huellas imborrables en toda la literatura anterior). Aunque todos han cultivado el género "cuento", no todos, claro está, pueden ser clasificados como cuentistas; el cuento para muchos ha sido trabajo pasajero, nada o poco representativo de su obra fundamental de poetas o de ensayistas; es el caso, digamos, de Picón-Salas, crítico, ensayista y esteta, o de Angel Miguel Queremel, poeta que seguía muy de cerca la poesía española del grupo inspirado por García Lorca. Este no suele ser el caso de los novelistas, puesto que varios de ellos han vacilado por mucho tiempo entre los dos géneros, sirviéndose de temas y técnicas iguales, o iniciaron su labor literaria en el campo del cuento, siendo este el primer paso de orientación y afirmación del futuro novelista; Rómulo Gallegos nos ofrece el más notable ejemplo de este tipo que ha perfeccionado la técnica novelística anteriormente, a través del cultivo del cuento. "La rebelión" anuncia ya sus grandes novelas. "Estampa limpia y justa de la vida de barrio" relata la lucha de un hijo de la plebe que se rebela contra la miseria espiritual de su casta; es un cuento de significado social, cuya técnica, acción, fuerza, tipos e interés señalan el rumbo que va a tomar su futura labor de novelista. El cuento figura, desde luego, entre los mejores de la colección. Pero si es dudoso

que en unos casos el cuento nos descubra el significado o lo esencial del arte del escritor individual, ello no quita que en cada caso el cuento caiga bien dentro de la estética de la época, sirviendo para delinear mejor los contornos artísticos de cada nueva generación literaria.

A pesar de que cada escritor no queda representado sino por una sola selección, no cabe duda que los cuentos representativos de la labor de los más célebres literatos los denuncian a éstos como maestros del género. Son nombres, además, muy célebres para que aquí se reclame el mérito de descubrir valores nuevos. ¿Quién no aceptaría hoy entre los primeros prosistas del país a figuras tan conocidas y estimadas como Luis M. Urbaneja Achelpohl, Rómulo Gallegos, José Rafael Pocaterra, Antonio Arráiz, Arturo Uslar Pietri y Julián Padrón? Para mí, los mejores cuentos son precisamente los suyos. Si fuera a señalar otros que me han impresionado y que me parecen bien escritos y dignos de esta o de cualquier otra antología selecta, citaría los de Andrés Eloy Blanco, Blanco-Fombona, Angel Miguel Queremel, Pedro Sotillo, Casto Fulgencio López, José Salazar Domínguez y Guillermo Meneses. Todos tienen de común el tema criollo; y todos están relatados o de manera directa y sencilla — sin ningún esfuerzo de lograr efectos estilísticos—, como los de Urbaneja Achelpohl, Blanco-Fombona, Gallegos, Pocaterra, o en el estilo poético moderno, como el de Salazar Domínguez, cuyo "Santelmo", sin embargo, peca a veces por ser las imágenes muy rebuscadas para que el efecto sea del todo artístico y grato, o como el de Padrón, cuyo cuento "Candelas de verano" es de los mejores de este tipo, en que se ha realizado la artística fusión del tema criollo y del estilo poético.

Como arriba queda insinuado, el cuento —y en efecto toda la prosa venezolana— se ha destacado por sus rasgos criollistas. La prosa ha sido el vehículo predilecto de los venezolanos, superior siempre a la poesía a lo largo de la evolución literaria del país; y de la prosa, ha sido el elemento realista el que ha dejado muy atrás todo intento de cultivar una literatura de tema y ficción universales, de índole puramente imaginativa — que explica, en parte a lo menos, por qué las escuelas europeas nunca han dejado rastros muy hondos en las letras venezolanas. La única excepción notable sería la del influjo considerable del naturalismo francés, y para precisar aún más, el de Zola. Si es verdad que los costumbristas, ya desde los primeros momentos de la vida política nacional y como resultado de los esfuerzos de crear una cultura propia, aprovechan la abundante materia regional, también es verdad que "la lente deformadora del humorismo les hizo perder el aliento y el sentido de la creación". Y, por ende, no fué sino hasta después de sentida la influencia del naturalismo cuando los escritores venezolanos se pusieron "en la buena pista de la creación de la genuina literatura criolla". Al principio no pudieron dejar de seguir muy de cerca la fórmula rigurosamente exigente de los naturalistas — la imitación fué inevitable y necesaria; pero por razón del temperamento artístico venezolano que, en términos generales, "se acerca más a lo poético y a

lo intuitivo", fué inevitable también que el naturalismo nacional rechazara a poco los rasgos del zolaísmo para revestirse de otros que ahora distinguimos como típicos del criollismo americano. Esta última etapa de la evolución del costumbrismo venezolano la han alcanzado aquellos escritores de hoy —y entre ellos la mayoría de los cuentistas que figuran en esta antología— que han sabido "analizar las misteriosas relaciones necesarias y peculiares que funden al venezolano con su medio, con su historia y con su destino".

Para hacer resaltar aún más netamente las distintas épocas de la evolución del cuento moderno venezolano, que tuvo su verdadero período inicial entre 1890 y 1910, los antologistas han agrupado las selecciones según las generaciones de cuentistas identificadas por las revistas que les han servido de portavoz. La primera generación, pues, es la de *El Cojo Ilustrado* y *Cosmópolis*, órganos célebres del modernismo venezolano, en cuyas páginas, sin embargo, encuentra uno junto a la prosa estilizada y galicista de Díaz Rodríguez y su discípulo Fernández García, la "franca y firme tendencia criollista" de Urbaneja Achelpohl. Pedro Emilio Coll y Blanco-Fombona completan el grupo representativo de esta generación.

La generación siguiente surge en 1910 y va tomando forma definitiva en torno a *La Alborada* y *Sagitario*, las dos revistas más importantes de la época que termina allá por 1920. En la primera especialmente, empiezan a destacarse los mismos responsables de su redacción, tres de los cuales figuran en esta antología: Rómulo Gallegos, Julio Rosales y Enrique Soublette. Figuran también Carlos Paz García, Pocaterra y Leoncio Martínez, otros miembros de esta generación que acaba con "la vieja idolatría de la frase".

Desde 1920 en adelante es casi inútil intentar señalar límites o distinciones entre las generaciones que se vienen agrupando en redor de las nuevas revistas. Si en la generación anterior había cierta unidad en su negación común del preciosismo de los modernistas o de la influencia del naturalismo francés, ni siquiera existe tal unidad en la generación que se afirma entre 1920 y 1925 en *Cultura Venezolana* y *Actualidades*. Gracias al ejemplo y a los resultados de los esfuerzos libertadores de sus predecesores, y conforme a las tendencias universales de la afirmación individualista del arte, los cuentistas más jóvenes siguen cada uno su rumbo propio, siendo la disimilitud la nota más característica del cuento por ellos cultivado — toda la disimilitud que cabe entre el cuento de pura fantasía poética y el de un realismo crudo y truculento.

Dos más son las generaciones reconocidas por los antologistas: la de 1929, cuyas revistas importantes han sido *Válvula* y *El Ingenioso Hidalgo*, y la de 1930, asociada con *Elite*, *Revista Nacional de Cultura* y *Viernes*. Señalando la característica fundamental del cuento de estos últimos quince años, así concreta Uslar Pietri al mismo tiempo la evolución del género en su país: "En sus últimas formas el cuento venezolano, que

comenzó siendo un pretexto para la prosa artística, que llegó en los extremos del criollismo a ser una llana declaración indagatoria de lo popular, se está caracterizando por un poderoso halo de poesía, de fuerza ascendente inefable y conmovedora que brota de lo vivo, sin que se falsee para ello en un punto la realidad, ni la materia, ni el equilibrio de la narración. A esta tendencia corresponden las obras de los más recientes cuentistas... que en esta hora buscan las huellas del alma venezolana en la tierra venezolana".

LIDIA BESOUCHET Y NEWTON FREITAS, *Diez escritores de Brasil*.—Buenos Aires, M. Gleizer, Editor, 1939. 121 pp.

Los diez estudios que constituyen este librito aparecieron primero en la prensa argentina con el carácter de "divulgación de cosas y aspectos de la literatura brasileña". Lidia Besouchet escribió los cinco primeros, sobre los autores siguientes: Tomás Antonio Gonzaga, Gonçalves Dias, Machado de Assis, Raúl Pompeia y Aluizio Azevedo, autores cuyas obras son quizás las más representativas de las letras brasileñas de fines del siglo XVIII a principios del XX. Los otros cinco los escribió Newton Freitas, sobre las figuras que mejor han interpretado la nueva nacionalidad brasileña: Euclides da Cunha, Mario de Andrade, José Lins do Rego, Graciliano Ramos y Lucio Cardoso. Los traductores de estos estudios y de las selecciones poéticas interpoladas generosamente en muchos de ellos fueron Francisco J. Bolla, Benjamín de Garay, Nataclicio González y "Caribe". Cada estudio lleva al final una breve bibliografía de las obras del escritor respectivo. En una introducción de trece páginas los autores presentan en resumen el desarrollo histórico de la literatura del Brasil, señalando los movimientos más importantes y las características de cada autor y de sus obras, completando así con más detalles —y con otros nombres dignos de mención, como los de Alencar, Castro Alves y Olavo Bilac— el cuadro que nos ofrecen en el espacio de su librito.

"En la literatura brasileña —dicen— el paisaje precedió al hombre y la poesía precedió a la prosa". Tanto el paisaje como el hombre van cambiando de forma al través de los accidentados períodos de la historia del Brasil, apareciendo el verdadero "hombre brasileño" sólo con Machado de Assis, en la segunda mitad del siglo XIX y después de una larga adaptación del escenario. Debido a este cambio, y a sus consecuencias, los autores hacen hincapié en este aspecto del desarrollo de las letras brasileñas, y se sirven de él para darle más unidad a su obra.

Para Besouchet y Freitas, la literatura brasileña nace sólo a mediados del siglo XVIII, "coincidiendo su aparición con los primeros anhelos de liberación nacional", los cuales surgen en los pueblos mineros donde una sociedad enriquecida, aristocrática e inquieta recibe a los hijos que

vuelven de Europa empapados en los nuevos ideales políticos y literarios que la hacían turbulenta. Fué entonces cuando apareció la llamada "escuela minera", es decir, una especie de Arcadia literaria cuyos miembros leían a Tasso y a Virgilio en un ambiente minero, medieval, sombrío y agitado. Al empezar a agotarse las minas, se intensificaban la agitación y la inquietud políticas, y las ideas libertadoras, pues la Madre Patria insistía en cobrar los "quintos de oro", que no eran sino los mismos altos impuestos de antes. Casi todas las figuras de la "escuela minera" se vieron envueltas en la Conjuración Minera, destacándose entre ellas Tomás Antonio Gonzaga, "el mayor lírico brasileño", autor de *Marilia de Dirceu* (1792), que es "el más bello libro de amor en lengua portuguesa". De un paganismo casi helénico, la suya es una poesía lírica nacida de su grande amor por Marilia, mujer a quien Gonzaga cantó toda la vida, a pesar de ser casado y desterrado, y a quien no volvió a ver después de su encarcelamiento; es una poesía sentida y sincera, pero desligada de la realidad brasileña, pues "nada tiene que ver con el primitivismo de aquella sociedad medieval" en que se escribió.

Con el movimiento independiente, surgen las primeras manifestaciones del romanticismo brasileño, y se hace indianista desde su comienzo. El indio fué cantado en todas partes como símbolo del sentimiento antiportugués y anti-medieval, "como fruto de una naturaleza poetizada, eternamente verde". Pero el indianismo de entonces no le dió "ningún carácter real al paisaje brasileño", hasta que no apareció Gonçalves Dias, verdadero libertador de la poesía brasileña, esclavizada antes por el Portugal. Mestizo de Marañón, Dias vivió una tragedia sentimental, estudió bien todos los aspectos de la vida de los aborígenes y negó así el "romanticismo" indianista que le atribuían. La identidad entre el indio y Dias fué absoluta, y de ella resultó "la poesía más equilibrada de la lengua brasileña". Para Besouchet y Freitas, el verdadero "romanticismo" de Dias no se cifra en la elección del indio como tema poético —tal cual lo afirman tantos críticos—, sino en el hecho de que, viviendo en el destierro, él supo exaltar la *saudade* al suspirar por su patria e idealizarla. Si la *saudade* fué la base de su poesía personal, en cambio su poesía social, que lo coloca muy cerca del alma popular, refleja "los dolores de una raza altiva y oprimida, rebelde y primitiva".

Juntamente con el indianismo se desarrolló en el Brasil el ultraromanticismo de los mórbidos, imitadores de Byron y de Shelley, cuya disociación con la realidad brasileña es enorme; pero este romanticismo se transforma luego en el vuelo *condoreiro* (imitación de Hugo), y con éste se llega a la realidad brasileña: agotado el tema del indio, aparece el del negro, en su "representación social". Creador de esta escuela fué Castro Alves, con quien nació la poesía social del Brasil.

Agonizante el romanticismo, desapareció la naturaleza como tema poético, y surgió de imprevisto el Hombre, descubierto por Machado de Assis, quien, con Aluizio de Azevedo y Raúl Pompeia, fué el creador

de la novela brasileña. Aquel mulato inteligente, aislado y hermético, produjo una obra "perfecta, profunda, equilibrada", y buscó al hombre normal en el ambiente de las clases medias, renovando estilos y métodos literarios e inaugurando en la literatura brasileña la sátira fina y amable en oposición al gracejo portugués y a la ironía galante de los afrancesados. Sin paisaje y profundamente comprensivas, las novelas de Machado de Assis "están bien colocadas en la literatura de cualquier país".

La obra literaria de Raúl Pompeia se reduce a un libro autobiográfico, único en la literatura brasileña, sátira amarga contra la "pretensión pedagógica de querer sustituir el ambiente natural de la criatura por los pensionados"... Sus artículos contra la esclavitud y en favor de la república no pueden colocarse junto a ese libro, "análisis de las causas de una sensibilidad insatisfecha".

Influído por Zola y por Eça de Queiroz, fué Alizio de Azevedo quien creó la novela "más personal" de la literatura brasileña. Despreciando las formas acabadas y rompiendo con las medias tintas, Azevedo construyó novelas brutales, brasileñas por su intrepidez. *Cortijo, Casa de pensión* y *El mulato* son las novelas más representativas de la época.

El parnasianismo y el simbolismo acaban con el siglo XIX en el Brasil. Pasada esa era de "contorsionismo cerebral", brota una literatura fuerte como la tierra, y representativa de una nueva nacionalidad que lucha bravamente por su independencia. Se destaca entonces la figura de Euclides da Cunha. *Los sertones* (1902), "obra única en la literatura brasileña", lo revela como el mejor intérprete de la vida del *hinterland* del norte y del nordeste del Brasil. Su obra está llena de contrastes violentos, y expresa la lucha de modalidades opuestas en el seno de un país en formación.

Sin embargo, antes de nacer el movimiento actual, que tomó forma definitiva después de la reforma política de los años del 30 al 40, la literatura brasileña tuvo que pasar por otro período agitado, de tendencias contradictorias, que fueron consecuencia de la guerra europea. Este período suele llamarse del "modernismo", y su mayor figura es la de Mario de Andrade, conocedor profundo del folklore nacional, y cuyas obras *Paulicea desvairada* y *Macunaima,* que acabaron con las imposiciones estéticas y el preciosismo europeos, dieron a conocer las fuentes inagotables y puras de la tradición y la música nacionales. A Mario de Andrade se le puede considerar como verdadero padre de la renovación literaria que se inició en 1922.

La nueva literatura es producto de una generación vuelta hacia la tierra propia, hacia los problemas del campo y de la ciudad brasileños; obra de una generación de escritores que tratan de ver al Brasil como es, y que integra en sus esfuerzos "todos los elementos sociales". La novela es su género predilecto. A pesar de diferencias regionales, los novelistas de hoy poseen un carácter inconfundiblemente nacional, y sus obras figuran

ya "entre las más características del Continente". José Lins do Rego ataca en sus novelas los problemas relacionados con el monocultivo azucarero del nordeste; Graciliano Ramos describe la tragedia de los hombres que viven bajo el quemante sol del sertón, y Lucio Cardoso retrata la exuberancia de tipos y costumbres del *hinterland* bahiano. Pero la obra de estos modernos afirma el hecho de "la integración del Brasil en sí mismo".

Si nos hemos detenido a repasar los momentos culminantes de la literatura brasileña, es por haber querido señalar hasta qué punto los autores de este librito han cumplido con su propósito de darles a sus ensayos el "carácter de divulgación" de una literatura no suficientemente conocida y apreciada como lo merece. Los breves ensayos que lo forman dan una idea adecuada del significado de cada uno de los diez autores que los inspiran y al mismo tiempo una ojeada rápida y orientadora de la evolución literaria del Brasil. Nadie negaría que los diez escritores aquí presentados figuran entre los mejores de aquel país. No todos estarán de acuerdo en la apreciación de los jóvenes de la presente generación aquí comentados, pero en lo que se refiere a la de los grandes valores del pasado, nada se dice que no esté ya corroborado —en lo esencial a lo menos— por Verissimo, Romero, Peixoto, Goldberg y otras autoridades. El librito se recomienda a todos los que quieran tener una impresión de conjunto de la historia literaria del Brasil.

RAFAEL ARÉVALO MARTÍNEZ, *Los Duques de Endor*.—Guatemala, "Centro Editorial, S. A.", 1940, 51 pp.

En tres actos y en verso ha dramatizado el poeta guatemalteco el hecho romántico de la abdicación del ex-rey de Inglaterra. No fué su intención escribir una obra histórica, ni mucho menos trazar la personalidad compleja de Eduardo VIII. Como él mismo lo confiesa en nota explicativa, la suya es una obra imaginativa en la cual expone "ideas generales sobre Inglaterra y su gobernante".

Portavoz de los ideales democráticos y de la tradición "divina" de "Terra" es el Conde de Norfolk, quien acusa a Eduardo de abandonar un puesto "que con su carga (le) pesa"... Los momentos actuales son de crisis para todas las naciones pequeñas, y en Terra descansa por lo mismo la libertad del mundo:

> y en esta hora tremenda
> vive el ideal todavía
> y a Terra se le confía
> para que lo ame y defienda.

Buena y acertada es la definición que Norfolk hace de Terra:

> Terra es la libertad:
> pero contrabalanceada
> por la tradición sagrada
> que trae estabilidad.

pero bien puede que igualmente acertada sea la que da el ex-rey:

> No rey: duque de Endor soy ahora
> y bien puedo sentarme a vuestro lado
> aún en esta nación, en que devora
> al presente el recuerdo del pasado
> y a lo esencial la forma agobiadora.

Es evidente que Arévalo Martínez ha querido caracterizar a Inglaterra como nación esclava de la tradición de la familia real —"nudo que cien pueblos amarra a la obediencia"—, que no pudo perdonar a un príncipe que faltó al alto deber de su noble linaje. Inglaterra, baluarte último de la democracia europea, no le concede a su rey el derecho de vivir su propia vida, y él, que ha dejado de ser soberano, pero no inglés, tiene ese derecho por tener el sagrado derecho de ser hombre:

> Sólo una circunstancia enaltecida
> le da grandeza al hombre en su camino
> y es que puede arrojar su propia vida
> al platillo en que pesa su destino...

y por eso Eduardo fué capaz de sacrificarlo todo, menos su propia verdad y su amor a Elena. ¿No se explica en esta acción del ex-rey la grandeza misma de la nación británica? Hasta el mismo encargado de mantener la sagrada tradición de Inglaterra pudo levantarse contra ella, afirmando sus derechos de hombre y de individuo.

Se ve en este drama que al poeta guatemalteco le siguen preocupando mucho las cuestiones políticas y espirituales que tanto montan en la tremenda hora actual, como lo hemos visto en *El mundo de los mabarachías* y en *Viaje a Ipanda*. Y lo mismo que sucedió en *Viaje a Ipanda* — obra en la cual padece mengua el arte por razón de las ideas que desenvuelve— sucede ahora con *Los Duques de Endor*, si bien aquí lo que más padece mengua es el elemento dramático. Como obra teatral es bastante débil, sin duda porque Arévalo Martínez no quiso falsificar los hechos históricos sólo por lograr efectos dramáticos, y se contentó con embellecer y enaltecer los ideales y los móviles que aquéllos sugieren. Es esta obra más para leída que para representada en las tablas. El autor es ante todo

un poeta y un artífice del verso, cuya riqueza domina tan bien que difícil sería dar con quien le supere en el campo de la poesía dramática o narrativa de Iberoamérica.

JOHN E. ENGLEKIRK,
Tulane University.

ELISA HALL, *Semilla de mostaza.*—Guatemala, C. A., Tipografía Nacional, 1938. 416 pp.

————, *Mostaza.*—Guatemala, C. A., Tipografía Nacional, 1939. 402 pp.

Elisa Hall, hija del poeta guatemalteco Guillermo F. Hall, se ha mostrado digna del parentesco con la publicación de estas novelas que señalan su iniciación en el campo de las bellas letras. Es ella la primera mujer de Guatemala que escribe novelas históricas, y al hacerlo les sigue las huellas a José Milla, Rafael Wyld Ospina, Alfredo Morescier, Fernando Juárez Muñoz, Rafael Arévalo Martínez y otros guatemaltecos que han cultivado el género, y no les va en zaga.

Estas novelas constituyen las dos primeras de una trilogía sobre las memorias de don Sancho Alvarez de Asturias. En noticia editorial, su autora promete una tercera, bajo el título de *Mostaza en flor.* Cada una de las partes de la trilogía presenta una etapa distinta de la vida del caballero don Sancho: la primera, desde su nacimiento en Asturias (1640) hasta su partida de España en 1666; la segunda, su madurez en el Reino de Guatemala.

El raro título, *Semilla de mostaza,* no puede menos de llamar la atención del lector curioso, e infundirle el deseo de conocer bien su significado. Averiguado éste, se da cuenta de que el título le cae bien al libro. De niño, don Sancho, protagonista de la trilogía, era tan pequeño de cuerpo y tan asustadizo que le daba vergüenza a su padre. Pero la madre le decía para consolarlo: "Poca cosa es, que apenas se le mira, la semilla de la mostaza; y nadie dixera que della sale árbol tan corpulento". De esta metáfora se deriva el título de la trilogía. Don Sancho es la semilla de mostaza que, andando el tiempo, crece hasta alcanzar grandes proporciones.

En *Semilla de mostaza* se sigue el desarrollo de don Sancho: primero, un niño débil, luego paje de armas, más tarde soldado del Rey en el ejército que pelea contra los portugueses, y por fin revisor de procesos en el Concejo de Indias. Se ve allí su grande amor por su hermosa prima Petronila, a quien no deja de querer aun después de haberla perdido. Pero la novela no se limita a relatar las hazañas del héroe; incluye

mucho más. El cuadro de costumbres que nos pinta es rico en detalles y datos curiosos, como por ejemplo: "estavan en voga entonces sombreros de forma parecida a la de los que usaba el general francés Shomberg, que capitaneaba las fuerzas rebeldes de Portugal: e del nombre de este vino el llamar chambergos a esa clase de sombreros"; y... "nos servian el chocolate, que ya entonces era de mucha afición en España". Son interesantes y curiosos también los cuentos interpolados en la novela, y en especial el de Felipe IV y el origen del reloj de la iglesia de San Plácido.

Don Sancho es quien nos cuenta la historia en su vida: "Hundiose en la nada mi generación e aun quando quedo yo,... e gasto mis ocios en traher a cuento la narración de mi vida... si me coje la muerte sin quemar estos papeles y, andando el tiempo, quando yo sea ceniza en el huracan de los siglos, cayeren mis memorias en extrañas manos, ese que las tomare y las leyere, curioso de saber mis andanzas, venturas y pesares, tache, lime e pula a su sabor quanto encuentre en el escrito falto de meollo, menguado en claridad o profuso en inutiles palabras"... Y en efecto, el estilo que emplea Elisa Hall hace creer que estas memorias son obra de un contemporáneo de Felipe IV.

Semilla de mostaza nos recuerda otra obra célebre hispanoamericana, *La gloria de don Ramiro*, del argentino Larreta. Las dos fueron escritas por autores del Nuevo Mundo, pero basadas en la historia de la vieja España; tienen como núcleo la vida del héroe trazada sobre un fondo histórico, y en ellas el protagonista sale al fin de España con rumbo a América. Sin embargo, hay una gran diferencia. *La gloria de don Ramiro* está escrita en castellano moderno, y *Semilla de mostaza* lo está en castellano arcaico. ¿Contribuirá esto a darle lustre o comprometerá su popularidad? Sólo con el tiempo se sabrá.

En *Mostaza*, Elisa Hall traslada a su héroe de España a las fértiles tierras de la América Central. El fondo histórico de esta obra no es la España de Felipe IV, sino el Reino de Guatemala y su pintoresca vida colonial. Para quien no haya leído *Semilla de mostaza*, la novelista ha incluído en el capítulo introductorio de *Mostaza* una breve reseña de los sucesos relatados en aquélla. Así, al zarpar el velero de España y oírse el ruido de sus anclas, el lector conoce ya el carácter del personaje y algo de su vida, y lo puede seguir en sus nuevas aventuras.

Como sucedía entonces, el velero que lleva a don Sancho no va directamente a Centroamérica sino a Veracruz, de donde se hacía el viaje por tierra a Guatemala, cosa que le permite a don Sancho escribir lo que sigue acerca del puerto mexicano: "Devo asentar que la Vera Cruz era entonces una ciudad pobre, con edifizios de madera techados de paja, y que solo tenian fabrica perdurable la casa de gobierno y dos conventos, siendo el uno de Padres Mercedarios y el otro de Dominicos; y que en este ultimo nos alojamos despues que huvimos cruzado

la Plaza, a cuya otra banda esta la Catedral, do aviamos dado gracias a Dios".

Cuando el nuevo Capitán General llega a la capital guatemalteca, don Sancho incluye una descripción muy viva de las decoraciones hechas con motivo del recibimiento al nuevo oficial: "Inusitado movimiento reynaba en la ciudad. Avian hecho desocupar de toldos y tenduchos la plaza de Mercado, alfombrandola de muy olorosas agujetas de pino; diestros carpinteros alzavan en sus quatro esquinas arcos triunfales y frente al caseron, que era el Palacio de Gobierno, el tinglado muy vistoso. Remendavase con jaharros y enluzimientos las resquebraduras de la fachada de la Catedral, y davase cal a sus paredes por que resplandecieran al sol. Por todas partes, previo el adorno, los vezinos enjalbegavan sus casas y otros las pintaban con calidos coloridos. Gentes de todas categorias y razas transitaban las calles; abundavan frayles que con embobados ojos veian los preparativos de fiesta. En la baraunda que armavan las vozes e gritos, el martilleo, las risas y las discusiones, competian las porfiadas campanas de algun convento".

Pasajes como estos le dan valor e interés al libro. En cuanto al enredo, hay muy poco. Esta es más bien una historia novelada que una novela histórica. Por ello la señorita Hall ha puesto al final de la obra un apéndice de unas veintidós páginas de notas, dando así a conocer los documentos en que fundó sus afirmaciones, y por ello también se ve que este tomo no llamará tanto la atención del lector que quiera escaparse de la realidad de la vida, como la del que quiera informarse de la vida colonial guatemalteca. Lo cual no quita, sin embargo, que haya anécdotas interesantes como la de La Sin Ventura, doña Beatriz de la Cueva, etc. Considerada en conjunto, esta parte de la trilogía de don Sancho Alvarez de Asturias logra importancia como documento, por la buena reconstrucción de una parte del pasado histórico guatemalteco.

J. CHALMERS HERMAN,
Tulane University.

ANTONIO R. MANZOR, *Antología del cuento hispanoamericano.*—Santiago de Chile, Zig-Zag, 1940. 282 pp.

Si hay duda de que la América Latina no es una unidad espiritual, la reciente y admirable antología de cuentos colectados por el joven crítico chileno, Antonio Manzor, la va a resolver. A pesar de estar todos escritos en español, encontramos en ellos variaciones en el estilo, en el vocabulario, y distintos puntos de vista. Esto prueba la rica variedad de escenas, temas y talentos que existen al sur del Río Grande.

El prólogo de la antología, escrito por Víctor Domingo Silva, indica que un cuento con base histórica no puede ser clasificado como tal. Por eso, aquí no se ha incluído ningún cuento de Ricardo Palma, aunque su hija Angélica está representada por el relato fantástico "Ojos de Lina".

Pocos entre los autores incluídos nacieron antes de 1880, y más de la tercera parte son del siglo XX.

El tomo empieza, por orden alfabético, con doce cuentos de la Argentina. "Fray Mocho" tiene el primer puesto con su cuento realista "La caza del cóndor", seguido de una emocionante descripción de un incendio en la pampa, "El diablo en Pago Chico", por Roberto Payró. También vale la pena la historia de una superstición, "Al rescoldo", de Ricardo Güiraldes.

Pasando a la oferta literaria de Bolivia, leemos un episodio de la vida de los rapazuelos de los barrios bajos, por Juan Francisco Bedregal, y un capítulo de "Sangre de mestizo", de Céspedes.

De la América Central tenemos diez ejemplares, incluyendo una pintura fiel de la abnegación de una muchacha, dibujada por el diplomático cubano Hernández Catá, que acaba de morir, y "Juan Barrabás", por el conocido escritor guatemalteco Carlos Wyld Ospina.

Hay doce que representan a Chile, entre ellos un cuento de la pampa por Víctor Domingo Silva, otro sobresaliente por Mariano Latorre llamado "Sangre de cristiano", y otros por los mejores cultivadores del género en el país, incluyendo a Marta Brunet y a Manuel Rojas, cuyo "Vaso de leche" está lleno de emoción.

Aparecen dos paraguayos: "Apuro-pe manté", por Teresa Lamas, que salió antes en una traducción en *Inter-América*.

El otro escritor importante del Paraguay, Eloy Fariña Núñez, nos ofrece el desarrollo de la vida de un pequeñuelo en "Bucles de oro".

Según el editor, Enrique López Albújar —cuyo cuento "Los tres jurcas" (cerros) empieza la sección peruana— es el narrador más auténtico del Perú, mientras que Abraham Valdelomar —autor de "El hipocampo de oro"— es su mejor cuentista. Sin embargo, yo prefiero el cuadro impresionante de amor y de venganza descrito en "El alfiler", obra de Ventura García Calderón.

De los cinco cuentos del Uruguay, menciono "Los mensú", por Quiroga, y "La última campaña", de Javier de Viana, que nos presenta el Coronel Matas.

El libro termina con tres cuentos venezolanos que impresionan grandemente al lector.

En la *Antología* cada cuento empieza con una breve biografía del autor, como orientación para quienes quieran leer más producciones de

los escritores que les interesen; y también un vocabulario de ciento cincuenta americanismos usados en ella.

Este libro debe ser otro vínculo de unión entre los países hispanoamericanos. Al terminarlo, el editor promete para más tarde una nueva serie de cuentos en otra antología. La buena acogida que ha tenido esta acertada recopilación debe animar al editor en su tarea cultural y panamericana.

MARIANO PICÓN-SALAS, editor, *Antología de costumbristas venezolanos del siglo XIX*. (Biblioteca venezolana de cultura).—Caracas, Empresa El Cojo, 1940. vi + 349 pp. 2.50 bs.

Con un entusiasmo raro entre los gobiernos hispanoamericanos, el de Venezuela, por medio de su Ministerio de Educación Nacional, está publicando una historia cultural de ese país.

Ya hemos tenido muestras de la producción venezolana en la poesía y en el cuento. Ahora, bajo la dirección del historiador y profesor de literatura Mariano Picón-Salas, quien los ha escogido, podemos estudiar cincuenta y siete cuadros de costumbres escritos por diecinueve autores en una colección que cubre un período de setenta años de la evolución social de Venezuela.

Según el editor, el costumbrismo es la primera etapa del desarrollo de la prosa de su país, y ya hemos visto que, al contrario de lo sucedido en España —donde la novela moderna nació de las obras de los costumbristas—, en Hispanoamérica los novelistas no han progresado mucho en este sentido. Lo defectuoso de muchas novelas de nuestros vecinos del Sur es su carácter episódico.

Esta antología se divide en cuatro partes, que corresponden a otros tantos períodos. En la primera, varios políticos y científicos describen su vida y la diferencia entre los ideales de los hombres cultos y la gente primitiva y desorganizada. El primer trozo, por ejemplo, es la descripción de un viaje hecho de La Guaira a Caracas por don Manuel Cagical. La capital, en pleno carnaval, lo recibió dándole con un huevo en el ojo!

Hay cuatro representantes de la primera época. Uno solo, Daniel Mendoza, representa la segunda (1848-64) con tres artículos. Siendo llanero, describe la visita del llanero Palmarote a Caracas, con sus muchas preguntas. Se queja de que los extranjeros "bengan aquí a yevarse los riales". Pero el autor explica que los de afuera emplean gran número de obreros del país y además de producir riqueza para Venezuela, "sirven de estrechar los lazos de nuestra República con las distintas naciones a que ellos pertenecen". Tienen un eco de las palabras de hoy día. Los otros cuadros de esta época describen sus costumbres.

En la tercera parte, siete escritores describen los días difíciles de 1864 a 1885, después de la Guerra Federal (1864-9). Se puede ver aquí una gran diferencia entre lo romántico de la novela y el realismo del cuadro. Para los estudiantes del teatro, las doce páginas que narran un Nacimiento en "El Teatro del Maderero" —antes fábrica de madera—, de Nicanor Bolet Peraza, son interesantísimas. (En el índice dice "Teatro del Matadero").

En la última parte (1888-1900) continúa la descripción de Caracas, y se leen también una de la Isla de Margarita por Level, otra del Río Zulia y otra de un viaje en piragua por el General Rivas, pero la mayor parte de los cuadros nos presentan la plaza, las escuelas, la gente y la política de Caracas.

Para conocer la República de Venezuela, esta antología es de suma importancia. Además, el profesor Mariano Picón-Salas, con su excelente introducción, aclara y da unidad a los muchos trozos de la realidad venezolana.

WILLIS KNAPP JONES,
Miami University,
Oxford, Ohio.

VÍCTOR R. B. OELSCHLAGER, *A Medieval Spanish Word-List. A Preliminary Dated Vocabulary of First Appearences up to Berceo.*— Madison, Wisconsin, The University of Wisconsin Press, 1940. x + 250 pp. 5.00 dólares.

Es imposible exagerar la gran importancia que tiene la presente publicación del doctor Oelschläger, colaborador del Seminario de Estudios Medievales Españoles de la Universidad de Wisconsin. Este trabajo suyo, hecho con tanto esmero, pone por primera vez al alcance del hispanista interesado en investigaciones lingüísticas un vocabulario español basado en principios históricos o cronológicos. Hace ya largos años que existen obras de esta índole para semejantes investigaciones en las otras lenguas modernas y en el latín medieval. A pesar de que la obra sea un estudio preliminar, y prescindiendo de esta desventaja sentida por todo hispanista, el doctor Oelschläger ha proporcionado una base bien sólida para las investigaciones futuras no sólo en el lenguaje de España, sino también en el de la América española.

Antes de discutir la naturaleza de publicación tan importante, queremos señalar dos diferencias que hay entre ella y el *Diccionario histórico* de la Academia Española, que es a su vez una obra basada en principios históricos. La obra de Oelschläger es un vocabulario que sólo intenta fechar la primera aparición de los vocablos en la lengua

escrita, mientras que en la formación del *Diccionario histórico* los académicos no se preocupaban de este aspecto cronológico de los vocablos. Además, se diferencian las dos publicaciones en que la obra de Oelschläger, que no aspira a ser diccionario, no nos da, por lo general, las definiciones de las palabras. Algunas veces, o por la forma rara de la palabra o por razones semánticas, el autor incluye en su anotación la definición.

La anotación típica de un vocablo es como sigue: (1) el vocablo; (2) su función gramatical; (3) su definición, si es necesaria; (4) el nombre y la fecha del documento donde aparece el vocablo por la primera vez; (5) otras citas de documentos y de obras literarias para dar idea de la extensión del uso del vocablo; y (6) las variantes ortográficas del vocablo, con citas de los documentos donde se encuentran. Las referencias a estas variantes parecen completas. En el caso de los verbos, el autor incluye en su índice todas las formas conjugadas que aparecen en los documentos consultados y luego tales formas dispersas están reunidas bajo el infinitivo de cada verbo. La inclusión de todas las formas conjugadas de los verbos representa uno de los aspectos más valiosos del índice.

Al hacer el plan de su obra, el doctor Oelschläger tenía la intención de vocabularizar todos los documentos españoles asequibles desde los orígenes hasta fines del siglo XIII. Así, su trabajo hubiera incluído todas las ocurrencias de palabras españolas o palabras romances desde los albores de la lengua hasta el fin del siglo que vió la composición de las obras de Alfonxo X. Tanto por el tamaño de la tarea como por otras razones explicadas en la introducción de su publicación, el doctor Oelschläger tuvo que poner límites a su trabajo. Por eso su vocabulario o índice de palabras se limita en el tiempo al período 900-1220 (pero incluye las obras de Berceo y el *Libre dels Tres Reys d'Orient*), y en el espacio, a la región central de España (documentos de Aragón, Castilla y León).

Consta el índice de vocablos sacados de más de doscientos documentos, entre los cuales hay fueros, glosas, documentos notariales y obras literarias (e. g.: *Cantar de Mío Cid y Disputa del Alma y el Cuerpo*). Más de la mitad de los documentos vocabularizados aparecen en la colección *Documentos lingüísticos*, de Ramón Menéndez Pidal. Trece documentos son de la obra *Orígenes del español*, del mismo autor. Oelschläger también se sirvió de otras publicaciones del gran filólogo español, a saber: *La España del Cid* (dos documentos), el *Cantar de Mío Cid*, el *Auto de los Reyes Magos* y la *Disputa del Alma y el Cuerpo*. Otras investigaciones, tan fidedignas como las de Menéndez Pidal, sirvieron de fuente para las palabras del índice. En efecto, el doctor Oelschläger se cuidó mucho de basar sus estudios del estado primitivo de la lengua en los trabajos de investigadores cuidadosos. Las únicas excepciones, en nuestra opinión, serían la *España Sagrada* y la *Colección de*

Fueros Municipales y Cartas Pueblas, de Muñoz y Romero, colecciones de donde aprovechó Oelschläger veintiún documentos. Menéndez Pidal, al escribir las primeras líneas de su obra *Orígenes del español*, se refirió a las dos colecciones citadas como sigue: "Viendo que los romanistas al estudiar el estado primitivo del idioma se servían de la España Sagrada o de la Colección de Fueros de Muñoz, aduciendo sin recelo ni reserva formas procedentes de documentos mal copiados en épocas tardías, sentí la necesidad de consultar los pergaminos originales de los siglos X y XI". (*Orígenes del español*, I, 2ª edición, Madrid, 1929, p. 1). Oelschläger, por lo visto, no pudo consultar "los pergaminos originales" de los documentos que usó en estas dos colecciones. Nos dice en el caso de la *España Sagrada* que sólo se sirvió de "documentos escogidos" y en el caso de la *Colección* de Muñoz nos advierte lo mismo, pero añade que no usó "documentos de validez dudosa". Dada la extensión de la obra de Oelschläger, es inconcebible que haya aducido "sin recelo ni reserva" las formas que tomó de estas dos colecciones. De todos modos, en vista de las palabras de Menéndez Pidal, el autor debió indicarnos el criterio que observó al hacer la selección de documentos en el par de colecciones tantas veces aludido.

Por esta publicación merece el doctor Oelschläger el elogio más caluroso de los romanistas en general y de los hispanistas en particular. Constituye para nosotros un placer muy profundo ver la publicación de trabajos llevados a cabo en el Seminario de Estudios Medievales de la Universidad de Wisconsin. Hace cinco años que las investigaciones, y especialmente las publicaciones de este Seminario, fueron interrumpidas por la Guerra de España. Un año más tarde falleció el director y fundador del Seminario, Antonio García Solalinde. A pesar de tales adversidades, que amenazaban la vida del Seminario, el grupo ha sabido continuar sus investigaciones. De ahí la satisfacción que sentimos por la publicación de la obra del doctor Oelschläger.

LAWRENCE B. KIDDLE,
Universidad de Tulane.

ARTURO TORRES-RIOSECO, *Novelistas contemporáneos de América.*— Santiago de Chile, Editorial Nascimento, 1939. 422 pp.

Contribución de primera magnitud al estudio de la literatura hispanoamericana fué la publicación de *La novela en la América Hispana*, por Torres-Rioseco (Véase REVISTA IBEROAMERICANA, I, 420-422). El mérito de este trabajo estriba no sólo en los informes que facilita en forma sumamente manejable, sino más especialmente en la revisión de valores que representa. En general la literatura hispanoamericana ha sufrido —y

sufre aún— de un exceso de elogios de parte de sus mejores amigos, españoles, latinoamericanos y norteamericanos. Juan Valera, buen diplomático, fué uno de los primeros en ver con ojos benévolos todo lo hispanoamericano; algunos críticos de Hispanoamérica lo han seguido, y hasta han añadido su cuota de orgullo nacional a lo dicho anteriormente; y los norteamericanos han hablado en términos de alabanza, movidos, quizá, por cierto complejo de inferioridad frente a colegas que tienen la costumbre de mirar con malos ojos toda la producción hispanoamericana. Es un hecho no suficientemente reconocido que la literatura hispanoamericana ha adolecido de escasez de críticos audaces para decir lo que piensan. Hacen falta en todos los países hombres como Paul Groussac y Emilio Vaïsse, franceses ambos por cierto, pero capaces de dejar huellas en el sendero intrincado de la literatura de sus países adoptivos. Sentado todo esto, saludamos a Torres-Rioseco, buen crítico como ellos.

Pues bien, en *La novela en la América Hispana* Torres-Rioseco nos facilitó en menos de cien páginas (bien nutridas, eso sí) una orientación de valor incalculable en un laberinto confuso. Llegó como un amigo conocedor del camino, para llevarnos a la comprensión de lo que verdaderamente vale de la producción novelística de los países hispanoamericanos. Explicó todo lo esencial, excepto el caso de ciertos novelistas de renombre continental, a saber, Rafael Arévalo Martínez, Mariano Azuela, Eduardo Barrios, Manuel Díaz Rodríguez, Manuel Gálvez, Rómulo Gallegos, Ricardo Güiraldes, Joaquín Edwards Bello, Benito Lynch, Pedro Prado, Carlos Reyles y José Eustasio Rivera. Estos los reservó para un estudio especial, a que nos referimos ahora.

Antes de reunir sus opiniones sobre los doce novelistas de grueso calibre, Torres-Rioseco tuvo el acierto de publicarlas en forma de artículos que aparecieron en revistas tan prestigiosas como *Atenea, Nosotros, Revista Cubana* y la *Revista Iberoamericana*. Hizo bien, porque invitó así los reparos con que pudieran rectificarse los puntos obscuros o equivocados, antes de poner en forma definitiva el trabajo de conjunto. Desgraciadamente, los artículos que forman el libro *Novelistas contemporáneos de América* son esencialmente los mismos que hemos visto en las revistas. El porqué no los ha revisado el autor, no encuentra explicación.

El principal defecto del libro es su extensión. Lástima que no tenga más o menos la misma densa condensación del primer estudio. La extensión se debe, más que otra cosa, a largas y numerosas citas tomadas de los libros examinados. Sin duda las personas que dispongan de suficiente tiempo para leer un libro de tantas páginas de tipo pequeño, como el de Torres-Rioseco, tienen tiempo para leer los libros en él citados. No se piden a Torres-Rioseco trozos ajenos, sino la crítica acertada de que es capaz.

Quebradero de cabeza para los bibliógrafos es la fecha del libro. Apareció a fines de 1940, y lleva en el pie de imprenta la fecha de 1939, y

en la tapa la de 1940. ¿A qué atenerse? Por supuesto, la culpa no será del autor, sino de la Editorial Nascimento, pero aun así, hay que hacer constar en alguna parte una protesta oficial.

Torres-Rioseco no parece satisfecho de la clasificación que ha adoptado de los novelistas: La novela de la tierra (Azuela, Rivera, Gallegos, Güiraldes, Lynch); La novela de la ciudad (Barrios, Gálvez, Edwards Bello); La novela del modernismo (Reyles, Díaz Rodríguez, Prado, Arévalo Martínez). Y hay que confesar que sería mejor abandonar tal clasificación que agrupa autores tan diferentes como Azuela y Lynch, por no decir nada de Reyles y Arévalo Martínez. En efecto, cualquier clasificación ha de dar una idea errónea de la significación esencial de autores que tienen tan poco en común.

La mayor parte de los capítulos de que consta este valioso libro tienen especial valor, porque Torres-Rioseco conoce o ha conocido personalmente a los novelistas que estudia. Estos son Azuela, Lynch, Barrios, Gálvez, Edwards Bello, Reyles, Prado. Se presentan detalles sobre la personalidad de cada autor, que tienen el efecto de hacernos amigos de ellos. En los citados y en los otros capítulos se encuentran rasgos biográficos que también facilitan el entendimiento de lo que sigue. Todas estas introducciones personales evocan cierta simpatía, necesaria para entrar de lleno en la producción literaria de que se trata por extenso.

Al presentar la materia misma de las novelas, Torres-Rioseco nos da un resumen claro y preciso del argumento, con un análisis detenido de las cualidades buenas y malas de la novela. Aquí entran los trozos mencionados, que por cierto son bien expresivos, pero que tendrían mejor efecto de no ser tan numerosos. Torres-Rioseco muestra su valentía al criticar con entereza la producción de novelistas que él conoce personalmente. No hace gala de ser enteramente objetivo en su actitud — confiesa que expresa su opinión personal. Pero esto no nos asusta, porque sabemos que la suya no es opinión de segunda o tercera mano. Tenemos confianza en nuestro guía.

Las palabras "influencias literarias", tan manoseadas por los eruditos norteamericanos, no tienen cabida en el libro de Torres-Rioseco. En relación con *La vorágine,* de Rivera, hace mención acertada de *Green Mansions,* de Hudson, *Infierno Verde,* de Rangel, y *The Sea and The Jungle,* de Tomlinson, pero solamente por vía de comparación. En los demás casos se omiten casi por completo discusiones de esta índole. ¡Bien hecho!

Cada capítulo acaba con una bibliografía de las obras del autor, y aquí se nota que el último libro mencionado en cada caso lleva fecha de 1935. De la misma manera, en la parte crítica no se hace mención de libros de fecha reciente, es decir, entre 1935 y 1940, la verdadera

fecha del libro de Torres-Rioseco. Faltan, por ejemplo, *El camarada Pantoja* (1937), *San Gabriel de Valdivias* (1938) y *Regina Landa* (1939), de Mariano Azuela; *El mundo de los maharachias* (1939) y *Viaje a Ipanda* (1939), de Rafael Arévalo Martínez; *Páginas de un pobre diablo, Y la vida sigue*, de Eduardo Barrios, aparecen en la bibliografía, pero no en el capítulo correspondiente. Lo mismo pasa con *La chica del Crillón*, de Joaquín Edwards Bello. Carlos Reyles murió en 1939 y este acontecimiento merece mención en un libro que, según hemos visto, debe tener la fecha de 1940.

No obstante los muchos e indiscutibles méritos de estos dos libros sobre la novela hispanoamericana, no le será lícito descansar a Torres-Rioseco. Hay un grupo de novelistas que no han recibido la atención que merecen de este crítico chileno y catedrático norteamericano. Entre ellos se encuentran Rufino Blanco-Fombona, Carlos Loveira, José Rubén Romero y Gregorio López y Fuentes (mencionados en el primer estudio), y entre los nuevos María Luisa Bombal, Eduardo Mallea, Mauricio Magdaleno, Max Dickmann y Ciro Alegría. ¿Y qué diremos de los cuentistas, especialmente Horacio Quiroga y Augusto Céspedes? Todos éstos, y más, quedan esperando la atención de Torres-Rioseco. El público espera también.

STURGIS E. LEAVITT,
University of North Carolina.

RAYMOND L. GRISMER, *A New Bibliography of the Literatures of Spain and Spanish America* (Including many studies on anthropology, archaeology, art, economics, education, geography, history, law, music, philosophy, and other subjects. Partial report of WPA Project 11 O. P. 165-1-71-124).—Minneapolis, Minn., Taylor-Made, Perine Book Co., 1931. 2 tomos: I, Aa-Ans; II, Ant-Azz: vii + 509 (1-248, 249-509 + 10 pp. de abreviaturas.

Estos dos tomos, en los colores marrón y oro de la Universidad de Minnesota, contienen la letra "A" y son los primeros publicados de la formidable bibliografía que durante seis años ha embargado la atención del doctor Grismer y sus auxiliares del WPA. El prefacio dice que esta bibliografía (llamada *GNB* en esta reseña) ha de sustituir dos bibliografías anteriores del mismo bibliógrafo (*A Bibliography of Articles on Spanish Literature*, Minneapolis, Gurgess Publishing Co., 1933; y *A Bibliography of Articles and Essays on the Literatures of Spain and Spanish America*, Minneapolis, Perine Book Co., 1935), y aumentará las 700 páginas de artículos y ensayos por la adición de muchos títulos. De

seguro la *GNB* incluirá el *Indice de doce mil autores hispanoamericanos* del doctor Grismer, Nueva York, H. W. Wilson Co., 1939, reseñado en *RI*, núm. 3, 1941, 214-216.

La vasta extensión de la *GNB* puede juzgarse por el título, donde se declara que incluye no sólo la bibliografía de las literaturas de España e Hispanoamérica —empresa en sí de tremendas proporciones—, sino también estudios en los campos anejos a la literatura. En 1939, en una nota a la página ix de su *Indice*, el doctor Grismer calculó que la *GNB* llegaría hasta dos mil páginas, cifra que sin duda habrá aumentado después de publicada la letra "A" en 509 páginas. Encontramos una gran riqueza de autores y títulos en estas páginas, así como secciones largas, que varían desde las dos o tres páginas sobre Africa, Amazonas, Anales, Archivos, etc., hasta las treinta y cuatro dedicadas a la Argentina. Los asuntos incluídos son enciclopédicos en su variedad, y comprenden El Abencerraje, Leopoldo Alas, Mateo Alemán, Alfonso Décimo, Almanac, Amadís, Anuario, Apolonio, Arthur, Art, Autos Aztec; escritores extranjeros tales como Louisa M. Alcott, Andreiev, Ariosto; eruditos tales como N. B. Adams, Amado y Dámaso Alonso, R. Altamira y Crevea, Ed. de Amicis, los Amunáteguis, A. Andrade Coello, Joseph Anglade, C. E. Aníbal, H. H. Arnold, Ezio Levi d'Ancona, etc.

Pues bien, si nos causa asombro la rica variedad de la letra "A" ¡imagínese el sinfín de problemas y decisiones implícitas en la localización, selección, clasificación, verificación, etc., de los miles de citas en las siguientes letras del alfabeto! Redunda en favor del bibliógrafo que, empleando auxiliares inexpertos, pudo evitar tantos tropiezos y lograr producir una obra tan acabada. No cabe duda que la *GNB*, cuando esté terminada, será una obra de inestimable valor para todo investigador de la literatura hispana, y quedará como monumento a la asidua actividad y devoción del doctor Grismer. El autor de la presente reseña, sin olvidar lo valiosa y útil que es la *GNB*, se permite sugerir unos cuantos cambios de método y presentación que, a su parecer, pudieran hacerla aún más útil. Claro está que todo lo que sigue se refiere sólo a la letra "A", y, por consiguiente, representa una vista parcial del gran conjunto que llegará a realizarse.

Una bibliografía tan general como la *GNB* sugiere varios problemas, de los cuales el del volumen es quizá el más difícil de resolver. Es monumental y su resultante confusión deriva, en parte a lo menos, del número y variedad de las citas de títulos de asuntos no literarios. Si convenimos en que el cuadro total es más amplio y verdadero —ya que la literatura no viene a ser más que una de las muchas manifestaciones de la vida de un pueblo—, también es cierto que el cuadro resultará vago e indefinido, mientras no entre el análisis. En el caso de los autores, la *GNB* señala una división entre las obras de los autores mismos y los estudios sobre ellos, pero en las extensas secciones geográficas el arreglo es puramente alfabético. En pequeñas secciones, tales como "The Andes",

XUM

"The Antilles", "Asturias", etc., cualquier clasificación pudiera ser superflua, pero en secciones de treinta y cuatro páginas como la dedicada a la Argentina, cierta clasificación es imprescindible, porque nadie se entregaría de buena gana a escudriñar seis u ochocientas citas a fin de asegurarse de que ha recogido todos los detalles concernientes a los gauchos o la literatura o la geografía argentina. Cada sección sugerirá sus propias subdivisiones, y de esa manera, el bibliógrafo-coleccionista llegará a ser el bibliógrafo-erudito, el cúmulo de títulos dejará de ser informe y se obtendrá una verdadera bibliografía manejable y bien articulada.

Además de la clasificación, se necesita en la *GNB* un empleo más extenso de referencias. El doctor Grismer ha puesto muchas entradas bajo el nombre del autor y también bajo la sección apropiada, pero en una bibliografía bilingüe como la *GNB* debe hacerse mayor uso de "Antología, *see Anthology*": "*Anthology*, véase Antología". Por ejemplo, bajo "Alejandro" falta una referencia a "*Alexander*", donde encontramos la mayoría de las citas sobre *Alexander* (menos el artículo *The Arabic History of Dulcarnain* que aparece únicamente bajo el nombre del autor, A. R. Anderson). Entre *El piadoso aragonés* de Lope en la sección "Aragón" y "La fuente de *El piadoso aragonés*" de Artigas no hay referencia, pero quizá eso se hará en la sección sobre Lope. Este artículo aparece tres veces, dos bajo Artigas, M. (pp. 293, 438), y una, como debe, bajo Artigas y Fernando, Miguel (p. 440). Bajo "Aragón" aparece la *Bibliografía aragonesa del siglo XVI* de J. M. Sánchez, con reseñas indicadas, pero sin referencias a los trabajos de Maldonado, p. 296, y Lucas de Torre, p. 298 (puesto también como *Adiciones*, p. 292, sin autor).

Otro aspecto oscuro de la *GNB* es el método de escoger las reseñas que se deben mencionar. Lo ideal sería citarlas todas, como lo hace el *Zeitschrift für romanische Philologie*, pero dado el gran número de revistas, el volumen de páginas añadidas a una bibliografía sería demasiado extenso y costoso. Entonces, si no todas las reseñas, ¿cuáles? Claro está que, si se mencionan unas, se escogerán las más importantes, o las más extensas, o las más equitativas; pero ¿quién será el bibliógrafo que se atreva a emprender un trabajo tan hercúleo? Al citar reseñas, la *GNB* no revela ningún sistema de cuáles, cuándo, ni dónde se ponen. De muchas obras de importancia, que habrán inspirado muchas reseñas, no se menciona ninguna; de otras se menciona una, mientras que de otras, que aparecen dos veces, se mencionan dos reseñas distintas en las dos citas. La regla más segura sería la de dar una reseña solamente cuando el bibliógrafo puede estar seguro de que también ésta es una verdadera contribución. (Por ejemplo, deben rechazarse la reseña del *Pageant of Spain*, p. 236, y la de la *Antología* de Dámaso Alonso, p. 258, por ser noticias y no reseñas).

En una bibliografía que ofrece las riquezas de "Almanac", "Antología" y "Archivos", parece la mayor de las ingratitudes el no aceptar secciones tales como la de "Aljamiado", "Arabic" y "Aragón", pero un examen de esas tres aclarará un punto. Bajo la primera, "Aljamiado", se cita el *Alisandere* de Nykl, pero faltan dos colecciones de F. Guillén Robles que son de capital importancia: las *Leyendas moriscas...*, Madrid, 1885-1886, 3 tomos, y las *Leyendas de José, hijo de Jacob, y de Alejandro Magno,* Zaragoza, 1888. Dos estudios fundamentales de aljamía: Michael Schmitz: *Ueber das altspanische Poema de José,* RF, XI, 1900, 315 ff.; y R. Menéndez Pidal: "Poema de José, materiales para su estudio", RABM, VII, 1902, 91 ff., no aparecen; tampoco algunos de Asín Palacios, Codera y Zaidín, Meneu, Muller y Nykl (pp. 284, 286, 289).

Bajo la segunda, "Arabic", las citas en general son literarias y lingüísticas, aunque faltan las de Pedro de Alcalá, Baist, los comentarios de Ricard sobre P. de Alcalá, el *Glosario* de Simonet, y el *Suplemento al Glossaire de Dozy y Engelmann,* bajo la dirección de Santos Claudio González, París, 1913. Bajo la tercera, "Aragón", aparecen obras de Fernández de Heredia en las ediciones de R. T. Dunstan y L. A. W. Kasten, pero no se mencionan las de Foulché-Delbosc, Knust, Morel-Fatio y G. W. Umphrey. Falta la edición por W. R. Long de *La flor de las ystorias de Orient, by Hayton, Prince of Gorigos,* U. of Chicago Press, 1934. Se hace mención de los *Caracteres fundamentales del dialecto aragonés* de García de Diego, pero, ¿dónde están los trabajos lingüísticos de Griera, Hanssen, Kuhn, Múgica, Navarro Tomás y Saroïhandy?

La indicación de lagunas en algunas secciones suscita varias dudas. Por ejemplo, hay que estar seguro de si la *GNB* trata de ser en efecto completa, o sólo hasta cierto punto. Y en este caso cabe preguntar: ¿Es la *GNB* una bibliografía general, para uso de todo el mundo, o para el especialista? Parece que todas las citas literarias de la *Spanish Bibliography* de Fitzmaurice-Kelly y del *Catálogo general* de Artigas (aunque no figura bajo el nombre de M. Artigas) se hallan en la *GNB,* pero ¿de qué otras bibliografías además? ¿Puede el investigador dejar a un lado con toda confianza los catálogos o bibliografías de Gallardo, Salvá, Palau y Dulcet, del Harvard Council, de los suplementos bibliográficos de revistas como la RFE, RHM, RFH (¿cuáles, y hasta qué fechas?), las tesis doctorales, etc., o tendrá que seguir hojeándolas todas, como antes? Sería de la mayor utilidad tener una lista de los catálogos, bibliografías, suplementos, etc., que se hallan incorporados en la *GNB.* Bajo autores como Alarcón y los Alvarez Quintero, la *GNB* da la lista de todas las ediciones de cada obra, con traducciones y estudios sobre ellos, e incluye hasta algunas ediciones preparadas para uso de estudiantes americanos, omitiendo, sin embargo, varias indicadas en los catálogos de las casas editoriales y también por los Arjona en su *Bibliography of Textbooks.* Tratándose de Alarcón y los Quinteros es explicable tanto

detalle, pero no es ello práctico ni aun deseable cuando existen bibliografías especiales de un autor o una obra, como ocurre por ejemplo en el caso de Cervantes con las Ford-Lansing, Ford-Keller, etc. Habrá que aguardar otras letras del índice alfabético en la *GNB* para saber el método proyectado respecto de tan grandes figuras como Calderón, Cervantes y Lope. Quizá por medio de asteriscos puedan indicarse las fuentes bibliográficas más importantes, cuya incorporación íntegra en la bibliografía general no sea conveniente, o, de lo contrario, formular una sección bibliográfica especial bajo tales nombres.

Finalmente, esta reseña, después de bosquejar varias reflexiones sobre una obra que, a pesar de poseer faltas minúsculas, ha de servir de poderosa ayuda y constante compañero a los eruditos, debe resolver errores de menor importancia, como de fecha, ortografía, etc., tales como los siguientes: p. 9, Chateaubriand, F-R. de, *Des aventures du dernier Abencérage,* 1826; p. 33, bajo "Abencerraje" falta la edición (p. 9) de *El Abencerraje* por N. B. Adams y G. T. Starck, nueva ed. 1940; p. 36, Ortiz Fernández, Fernando, *El Glosario de afronegrismos* apareció en la Habana, Imprenta "El Siglo XX", 1924, p. 558; p. 59 *Al-Andalus,* tomo I, 1933; p. 121, el título de Solalinde, "El juicio de Paris en el *Alexandre* y en la *General Estoria*" se indica bajo "Alfonso Décimo", pero no bajo "Alexander"; p. 159, El Discurso "D. Pedro de Alvarado" de Altolaguirre no se encuentra bajo "Alvarado, Pedro de"; p. 221, Ancona, Ezio Levi d', mejor conocido como Levi d'Ancona, Ezio; p. 253, falta la *Lexicografía antillana,* Habana, 1914, de Alfredo Zayas y Alfonso; p. 258, F. de Onís, *Antología* (1892-1932) debe ser (1882-1932); p. 260, J. M. Souvirón, *Antología general* se publicó en Santiago de Chile, Ercilla, 1938; p. 260, la *Antología de prosistas castellanos* por R. Menéndez Pidal ahora llamada *de prosistas españoles,* 6ª ed., 1932; p. 278, *Belarmino y Apolonio,* de Pérez de Ayala, no tiene nada que ver con Apolonio; p. 287, Fernández y González... "De los morisios", error por "moriscos"; p. 287, Equílaz y Yanguas, Leopoldo (-1906) debe ser Eguílaz y Yanguas, Leopoldo (1829-1906); p. 290, Ribera y Tarregó, Julián, murió en 1934; p. 291, Steiger, A., *Contribución*... debe ser Steiger, Arnald, *Contribución*... RFE Anejo XVII, Madrid, 1932; p. 295, García, Diego Vicente, error por García de Diego, Vicente; p. 393, Ariquistáin, Luis, será Araquistaín, p. 308; p. 401, Armesto, Víctor Said, debe ser Said Armesto, Víctor; p. 446, Asenjo, C. en el Indice es Asenjo, Conrado, *Quién es quién*... 1ª ed., 1933-1934, 2ª ed. 1936-1937; p. 483, "Avellaneda, Fernández de: *see* Fernández de Avellaneda", es un seudónimo más conocido bajo "Avellaneda" que bajo "Fernández de A."

J. N. LINCOLN,
University of Michigan.

MADALINE W. NICHOLS, *Sarmiento: A Chronicle of Inter-American Friendship.*—Washington, D. C., 1940. 81 pp.

Con el propósito de presentar la personalidad de Domingo Faustino Sarmiento a los norteamericanos que no pueden leer los centenares de libros sobre el insigne amigo de los Estados Unidos escritos en lengua hispánica, la autora vuelve a publicar, esta vez juntos, tres artículos suyos aparecidos antes en la *University of California Chronicle* (julio de 1932), la *Hispanic American Historical Review* (mayo de 1936), y *The Moraga Quarterly* (verano de 1934).

Estos artículos forman los tres capítulos del presente librito, con los títulos siguientes: "I. Domingo Faustino Sarmiento, pioneer, educator of Chile, and the Argentine"; "II. A United States tour by Sarmiento in 1847", y "III. Sarmiento on our Sixties" (donde se citan sus memorias del viaje que hizo desde 1865 hasta 1868 en varios estados de Norteamérica).

Dado el motivo con que se publica el volumen, dedicado a los lectores de habla inglesa, no se hallan en la bibliografía más que las obras de consulta que le sirven de base al estudio.

Aunque no tiene pretensiones de ser un estudio definitivo de la vida de Sarmiento, sino la exposición de sus impresiones de los Estados Unidos, el presente libro debe encontrar favorable acogida entre quienes se interesen por la política del Buen Vecino y quieran saber algo del gran argentino. La obrita merece atención, además, por ser el primer libro en inglés sobre Sarmiento publicado después de la traducción de *Facundo,* hecha por Mrs. Horace Mann, en la cual insertó ésta una breve biografía del autor. Pero en más de setenta años, queda casi desconocida la obra de Mrs. Mann, y así la de la señorita Nichols resulta muy oportuna.

L. LOMAS BARRETT,
Princeton University.

JUAN DRAGHI LUCERO, *Las mil y una noches argentinas.*—Mendoza, Argentina, 1940. 388 pp.

El deseo de alejarse de lo europeo, de lo ultra-civilizado y urbano, común en la literatura hispanoamericana durante los últimos años, se ve acentuado en este libro. Draghi Lucero busca nuevos senderos para la expresión narrativa argentina y por esa razón abandona el centro cultural que es Buenos Aires para analizar y presentar el alma de la región del Cuyo. Aquí, a la sombra de los imponentes Andes, ha labrado unos relatos en que se mezclan el folklore, la tradición picaresca y la

fantasía pura. En ellos también traban lucha el bien y el mal comprendidos de una manera extraordinaria, pues ambos conceptos quasi-éticos hallan su base en ideas hispano-católicas e indígeno-americanas.

El libro de *Las mil y una noches argentinas* consiste en una introducción y trece cuentos de extensión y valor desiguales. En los relatos impera la trama y no siempre con razón se resuelven problemas en los cuales triunfa el héroe típico y como recompensa gana el amor de una linda virgen de dieciséis años. Para ser justo, es mejor no pedir que se siga en el relato un desarrollo lógico, y el lector debería acercarse a este libro como lo hiciera al abrir uno de cuentos de hadas.

Draghi Lucero se distingue cuando escribe sus cuentos con dejos picarescos. Ejemplo sobresaliente es "El Santo del naranjo", en el cual abundan la sal criolla y la socarronería a la manera de Ricardo Palma. (Hay también reminiscencias de Ricardo Palma en sus diablos, que figuran con alguna prominencia). Desgraciadamente, muy a menudo se repite la fórmula consabida del encantamiento y de las fuerzas sobrenaturales que ayudan al héroe, y el desenlace, que carece de interés porque de antemano adivinamos lo que ocurrirá.

Se recomienda la lectura de este libro a todo el que quiera conocer la pintoresca vida de las vastas tierras que se extienden a los pies de los Andes. Draghi Lucero describe con placer y con gran familiaridad los deberes cotidianos, el carácter de la gente de esta región que quiere, y aun la comida, que por su variedad y características a la vez españolas y americanas puede interesar al sociólogo y al gastrónomo. Y no de menos valor es el aporte lingüístico que muestra la lengua española de América creciendo cual robusto árbol; esta lengua poseedora además de giros de fuerte colorido y palabras recias como las piedras de la montaña. El título (la comparación a que invita es inevitable) no parece acertar, por carecer esta región de la riqueza material y la fantasía del Oriente. Aunque se halla placer en la lectura de la mayoría de las narraciones, a algunas todavía les falta el elemento verdadero y autóctono que la lengua del pueblo suele dar. Muchas veces son visibles la forma convencional y la huella del escritor instruído, cuando se esperaba hallar la expresión del espíritu del pueblo.

MARCELO OLIVARI, *Lugones*.—Buenos Aires, 1940. 38 pp.

Marcelo Olivari rinde homenaje al poeta en este ensayo, que aparece impreso después de haber sido leído ante un grupo cultural en Buenos Aires. En un estilo flúido y elegante ofrece el autor un bosquejo de la vida intelectual de Lugones y atisbos fugaces sobre su obra. Se sitúa a Lugones como escritor de un argentinismo castizo, que a la vez se vincula a los nuevos procedimientos literarios europeos. Es éste el artista que sabe

describir la pampa en "Guerra gaucha" o canta a París en sonetos versallescos y rubendarianos:

> París... El bosque... Tú... Tarde azulina,
> que en actitud, por cierto, muy francesa,
> al amparo del haya más espesa
> se empolva con un poco de neblina.
>
> Frágil al beso que es falaz promesa
> suena como un luis, engolosina
> su boca demasiado purpurina
> de morder la diabólica frambuesa.
>
> . . . . . .

Dice Olivari que Lugones se vió desdeñado por la juventud amante de lo novísimo y lo aparatoso, no obstante haber sido uno de los primeros en América que se expresó en imágenes más tarde adoptadas por escritores de vanguardia. Pero, como ocurre con la vida de tanto escritor español e hispano-americano, ésta interesa tanto como su obra. Lugones pasó por el socialismo, democracia, militarismo y "cristianismo" (según se comprenden esos fenómenos políticos y sociológicos en la Argentina).

Olivari defiende el carácter de Lugones, que lo hizo estar siempre contra lo imperante. En esto ve un deseo muy quijotesco de servir al ideal, muy a la española. Recordamos, sin embargo, que Luis Alberto Sánchez lo califica de "arbitrario, versátil y egolátrico". Y también lo ataca por su "culto a la minoría inteligente" y su "anti-democratismo e individualismo exacerbado".

Lugones nos hace recordar que con la muerte del escritor argentino toda una época importantísima de la literatura hispanoamericana llega a su fin. Fué esa época rica en su producción y aún más en sus promesas — promesas que ahora tenemos la fortuna de ver realizarse.

JOSÉ LUIS LUNA,
University of California.

GEORGE I. SÁNCHEZ, *Forgotten People: A study of New Mexicans.*— Albuquerque, N. M., The University of New Mexico Press, 1940. xii + 98 pp. 2 dólares.

Este libro, escrito en inglés por un educador neomexicano, se refiere al sector de la población de Nuevo México de origen español, el cual constituye más de la mitad de la población del Estado. Los estudiosos de los problemas sociales y pedagógicos que surgen en países y regiones

donde por azares de la historia existen hoy en contacto o convivencia dos o más razas o culturas, encontrarán mucho de interés en esta monografía de cien páginas. El estudio ha girado en torno al pueblo y las condiciones de vida en el condado de Taos, típico de la situación arrostrada por los neomexicanos españoles.

Sánchez recoge hechos y expone evaluaciones de las condiciones que tales hechos representan. Pero hace más que eso. Como él mismo afirma, se sitúa detrás y más allá de los hechos con el intento de alcanzar identificación subjetiva con el neomexicano y de dar vida a los hechos y color a su presentación. Con razón sostiene él que "las esperanzas y aspiraciones de un pueblo no pueden ponerse en una gráfica" y que "la presentación estadística no revela el patetismo del derrotismo cultural".

Sánchez pinta un cuadro sombrío de la situación actual de los neomexicanos españoles. Las condiciones económicas, sociales y culturales en que se desenvuelven esos descendientes de conquistadores y colonizadores dejan mucho que desear, a juzgar por esta obra. Las masas del pueblo son víctimas de grandes privaciones, de un bajo nivel cultural y de confusión mental. En esa situación han resultado fútiles la política y el sufragio; el gobierno se ha mostrado inactivo, sin hacer todo lo que ha estado a su alcance. Paradójicamente, la política ha resultado ser en Nuevo México un obstáculo para la reforma social.

La escuela es la agencia social en la cual Sánchez cifra las más caras esperanzas de regeneración para su pueblo. La escuela, según él, es la institución llamada a preparar al neomexicano para ser dueño de su medio en todos sus aspectos. La escuela debe responder a las necesidades sociales por medio de programas de acción que tengan por fin remediar las deficiencias de la vida social y económica, y tales programas deben adaptarse a las costumbres y tradiciones, al idioma vernáculo y el fondo histórico del pueblo.

En fin, cree este educador que las agencias que se hagan cargo de la rehabilitación de los neomexicanos españoles deberán reconocer que arrostran un problema de aculturación, en el cual figuran como factores principales la tierra, la agricultura, la salud y la educación.

Una deficiencia creemos advertir en esta obra. Poco nos dice de las relaciones pasadas y actuales entre los neomexicanos españoles y los "anglos", como denominan aquéllos a los habitantes de origen anglosajón. Sólo en la página 52 hemos encontrado una referencia detallada y específica sobre tan interesante tema: se nos habla ahí de la influencia ejercida por los primeros "anglos" que se establecieron en Taos. Tema es ése — las relaciones entre hispanos y anglosajones en Nuevo México— digno por sí solo de una monografía.

GILDO MASSÓ,
Universidad de Puerto Rico.

EDUARDO MARTÍN PASTOR, *La vieja casa de Pizarro.*—Lima, Talleres Gráficos Torres Aguirre, 1938. 131 pp.

Eduardo Martín Pastor ha escrito la biografía de una casa, "la vieja casa de Pizarro", escenario y protagonista a la vez de los más intensos momentos de la historia del Perú. Martín Pastor, al mismo tiempo, va pintando la movible fisonomía de Lima hasta la época contemporánea. En unas líneas sintetiza el autor los capítulos de su hermoso libro: "Queda desde este instante señalado, entre el río y la Plaza, el que va a ser, durante siglos, solar primero del Conquistador en el albor impávido de la ciudad; Heredad en seguida, de un Mayorazgo en el frenético tumulto de las adversas banderías; Palacio luego de los Virreyes durante el lento y remansado correr del Coloniaje; vivac un tiempo de los Libertadores en la niñez alucinada de la Patria y Caserón por fin de los caudillos en la azarosa mocedad de la República".

La larga serie de los Virreyes, iniciada por Blasco Núñez Vela, remata en "la lívida alborada de comienzos de julio de 1821", en don Joaquín de la Pezuela y Sánchez.

El estilo, con sabor de crónicas —palabras de Cieza de León encabezan el relato—, se va modernizando según avanza el narrador volviéndose más rápido a través del período revolucionario, hasta la descripción de Lima en 1914, p. 295, desde el puerto hasta el criollo arrabal "que aún lleva sobre el hombro el vívido pañuelo de las enredaderas de sus huertas". De la casa de Pizarro, sobreviviendo a las múltiples transformaciones hasta el Palacio Moderno obra de Ricardo de la Jaxa Malachowsky, sólo queda el jardín de la higuera sembrada por Pizarro. Bajo su áspero tronco, Martín Pastor, en las últimas páginas de su libro, agrupa los principales actores de un drama entre los cuales domina "la sombra heroica y para siempre inahuyentable del sembrador de higueras y ciudades".

LUIS FABIO XAMMAR, *Valdelomar: Signo.*—Lima, Ediciones Sphinx, 1940. 106 pp.

Luis Fabio Xammar, el fino poeta de *Wayno*, revela dotes de investigador y seguridad crítica en este libro donde estudia al complejo y raro artista Abraham Valdelomar. Buscador del goce para librarse de la angustia que era su tema más frecuente: así lo precisa Xammar en su estudio, "angustia de eternidad por la que mueren y sobreviven los hombres".

Se estudia después a Valdelomar como intérprete de la costa peruana en sus poemas marinos; su labor periodística en la que pone una digna luz de arte; la importancia de la revista *Colónida*, cuyos cuatro números

publicados en 1916 se distinguieron por el eclecticismo: enjuiciamiento de valores diversos por lo que tenían de perdurable, como el comentario dedicado a "La canción de las figuras" de José María Eguren.

Analiza Xammar *La ciudad de los tísicos,* novela donde Valdelomar concentró "la furia de vivir entremezclada con el pánico de la muerte"; la hermosa biografía *La Mariscala,* fruto de sus investigaciones en los archivos de Riva Agüero, deteniéndose por último en la colección de cuentos *El caballero Carmelo.* Para Luis Fabio Xammar, es en el cuento donde este artista alcanza su expresión más perdurable. Siguen todavía unos capítulos donde se estudia a Valdelomar como conferenciante, subrayando su don de llegar a grupos populares, y el estudio de su tragedia pastoril *Verdolaga,* considerada por su autor como su única obra, la concreción, según él, de la intensidad profunda de la naturaleza, el alma del campo, el *substractum* del tiempo.

CONCHA MELÉNDEZ,
Universidad de Puerto Rico.

MIGUEL N. LIRA. *Vuelta a la tierra.* Suceso en 4 actos. El primero, dividido en dos cuadros.—México, Editorial Fábula, 1940. 135 pp. Motivos musicales, colofón e ilustraciones en color, fuera de texto.

Impreso con ese buen gusto de que Miguel N. Lira, poeta y editor de bien ganado prestigio, hace gala en todos sus libros, como primer volumen de teatro del autor aparece esta obra dramática, que hace un par de años estrenaron en México, en el teatro Arbeu, los actores españoles Josefina Díaz y Manuel Collado, a quienes la obra está afectuosamente dedicada.

Al estrenarse *Vuelta a la tierra,* quien esto escribe decía:

No con el fin de hacer teatro costumbrista, sino con el deseo de iniciar un teatro poético, ha emprendido Lira este regreso a su tierra que es Tlaxcala, antigua república aliada de los conquistadores, en la que —fuerza es recordarlo— se hicieron las primeras representaciones de teatro de masas, con las que América se adelantó a Europa en cuatro siglos.

A Miguel N. Lira corresponde ahora mostrar al público, en una escenificación atinada, algunas costumbres tlaxcaltecas apenas conocidas.

Vuelta a la tierra se basa en una de esas costumbres: la que asegura mediante el juramento y la mezcla de dos sangres —en una ceremonia que combina elementos cristianos y paganos—, la fidelidad recíproca de los novios hasta que la boda se realice. Si el novio falta a ella, será

emasculado; si la novia es infiel, morirá lapidada como las adúlteras del libro de libros hebreo.

Para intensificar lo dramático del asunto que le proporcionó esa práctica primitiva, y crear un conflicto —más interno que objetivo— que animara las escenas del "suceso", bastó a Lira imaginar que la infiel está enamorada del propio hermano de su prometido y que éste, como un hechizado, no puede sustraerse al maleficio.

Con plausible tacto, se apartó de otro conflicto latente que habría podido enfrentar a los hermanos rivales, en lucha por la misma hembra. Le bastó emplear, para ello, el recurso de ahuyentar al prometido que, antes de casarse, quiere conocer la ciudad que siempre le han pintado con negras tintas en las que no cree. La ausencia del hermano, que en el ánimo de la madre justifica la recíproca atracción de los culpables, no impedirá que el padre, fuertemente ligado a la tradición, los delate a la bárbara justicia.

En el primero y el último cuadros de *Vuelta a la tierra,* Lira vertió el contenido folklórico, bien dosificado con toques poéticos. Intencionalmente elevó el lenguaje, al ennoblecerlo en la estilización dramática. Supo moverse con libertad en esa zona poética —aire sutilmente enrarecido— que le permite esquivar la expresión realista, el tono de charla cotidiana y los falsos giros regionales de que tanto se ha usado, y abusado, en los libretos de zarzuela.

En los cuadros restantes —segundo, tercero y cuarto—, Lira afirma, una vez más, su devoción por García Lorca. Los tres monteros de *Vuelta a la tierra* son hermanos de los tres leñadores de *Bodas de sangre;* como ellos, dicen pareados con sabor de aleluyas, en los que se habla de la luna y de los bosques. Andrés e Isabel, que forman la pareja de traidores, describen su amor sensualmente, como la traidora pareja de la tragedia lorquiana; y el varón emplea, en un pasaje, el verso monorrimo, grato al poeta sacrificado en la guerra civil española. La influencia de García Lorca que, por lo demás, comparte Lira con la mitad —por lo menos— de los líricos actuales de España e Hispanoamérica, no necesita subrayarse, porque cualquiera la percibe. Es un dominio fácilmente explicable en un teatro naciente y un autor novel, a la vez que indicio de buen gusto, por la elección del modelo a quien sigue a distancia. Esperemos que, en obras futuras, Miguel N. Lira sea cada vez más dueño de sí mismo.

El artista que proyectó el decorado de la obra, Julio Prieto, ornamentó el libro, con dibujos que preparan el ánimo del lector —pues van impresos al frente de cada acto—, como las decoraciones sugerían el ambiente en que *Vuelta a la tierra* se desarrolla.

FRANCISCO MONTERDE,
Universidad N. de México.

University of Miami Hispanic-American Studies: Lectures Delivered at the Hispanic-American Institute. (Ed. por ROBERT E. MCNICHOLL y J. RHS OWRE).—Coral Gables, Florida, University of Miami, 1941.

Las cinco series de conferencias publicadas en este volumen constituyeron el programa del quinto Instituto Hispanoamericano de la Universidad de Miami, que se celebró en enero de 1940; éste es el segundo tomo de conferencias sobre temas iberoamericanos publicado por la Universidad. Los asuntos discutidos en el presente volumen son: las relaciones de la Argentina con otras repúblicas sudamericanas, por Víctor Lascano, ministro de la Argentina en Cuba; ciertos aspectos de la literatura y cultura de España, por Juan Ramón Jiménez; la geografía económica de las naciones antillanas, por Rafael Picó, profesor de la Universidad Católica de América; el derecho internacional y las relaciones interamericanas, por Víctor Andrés Belaúnde; y algunas tendencias en la literatura contemporánea de Hispanoamérica, por Emilio Carlos LeFort, de la Universidad de Minnesota. Con la excepción de don Juan Ramón, todos los conferenciantes son hispanoamericanos.

Los capítulos quizás de más interés para los lectores de esta Revista son los de Juan Ramón Jiménez y Emilio Carlos LeFort. Los ensayos del querido poeta español (los únicos de la colección que aparecen en español) llevan los títulos siguientes: "Poesía y literatura"; "Aristocracia y democracia" y "Ramón del Valle-Inclán". En la primera conferencia propone el poeta una distinción algo delicada y en extremo penetrante entre poesía y literatura: "poesía es un estado espiritual que, sustentado y arraigado en la realidad visible, anhela, ascendiendo, la realidad invisible: enlace de raíz y ala que, a veces, se truecan". Cuando este estado místico encuentra expresión escrita, sus rasgos característicos son la sencillez, la concisión, el acento de misterio y "la profundidad emotiva". Gran parte de lo que ha llevado el nombre de "poesía" no es en realidad más que "literatura", es decir, está caracterizado por las formas retóricas, el adorno exterior, la artificialidad, la imitación. Para ilustrar el abismo que existe entre "poesía" y "literatura", Juan Ramón cita una serie de excelentes ejemplos sacados de la historia de la poesía lírica española y así forma como una pequeña antología.

Por el segundo ensayo podemos vislumbrar algunos elementos esenciales de la filosofía personal y social de este poeta español. Según su interpretación, la verdadera aristocracia es "el estado del hombre en que se unen, unión suma, un cultivo profundo del sér interior y un convencimiento de la sencillez natural del vivir". Considerada la estructura social desde este punto de vista, no existe ninguna diferencia importante entre la aristocracia y la democracia, ya que el pueblo, si aspira a gobernar, indefectiblemente tendrá que lograr esta aristocracia del espíritu definida a su modo por el poeta. Huelga añadir que Juan Ramón Jiménez no

tiene más que desprecio por la falsa aristocracia de riqueza y abolengo y mantiene intacta su fe en la aristocracia fundamental del campesino español. Tal vez vale la pena citar su declaración terminante sobre la guerra llamada civil en España: "Pues, yo, hombre libre, no quiero nada con ninguna de ellas: ni la falsa España imperialista ni la falsa España comunista".

Su última conferencia es una serie de cuadros íntimos en que retrata la rara personalidad de Valle-Inclán. Dibujados con un estilo originalísimo y personal, manifiestan, a pesar de la diferencia entre las personalidades de los dos escritores, una profunda comprensión del novelista. En todas las conferencias resalta el fresco idealismo del poeta, caballero quijotesco que no teme retar a un mundo confuso y materialista.

Las conferencias del doctor LeFort sobre la literatura hispanoamericana carecen precisamente de las características que dan tanto sabor a los ensayos de Juan Ramón: frescura de estilo, originalidad de pensamiento, nuevos horizontes. Los temas que se propone el profesor de Minnesota ofrecen grandes posibilidades: el anti-imperialismo en la literatura; Rubén Darío y la literatura "modernista"; el desarrollo del americanismo. Pero, desgraciadamente, su discusión de estos temas rara vez sobrepasa los límites de un manual escolar lleno de lugares comunes y cita de fuentes secundarias. El capítulo dedicado a la literatura de protesta contra Norteamérica incluye una explicación histórica demasiado prolija de la Doctrina de Monroe y los crímenes cometidos en su nombre, así como una discusión de los escritos de Rodó, Ugarte, *et al.* En gran parte este capítulo es un resumen de varios libros de texto norteamericanos como *Latin America in World Affairs,* del profesor J. Fred Rippy.

La conferencia sobre el modernismo es una compilación de los juicios de Torres-Rioseco, Goldberg y otros; aunque se encuentran muchas citas poéticas bien escogidas, deja la impresión de lo insípido. El último capítulo, sobre el americanismo, trata de un tema de demasiada trascendencia y extensión para ser discutido ligeramente en una breve conferencia. En este caso el resultado no es mucho más que un pobre compendio de nombres de los múltiples autores que han intentado expresar la esencia autóctona de América. Conviene apuntar ciertos errores de hecho y de interpretación: La "Oda a la agricultura de la zona tórrida" de Andrés Bello no fué publicada "*about* 1832", sino en 1826 (p. 241). Si Estanislao del Campo escribió alguna vez una versión de la leyenda de Santos Vega (como declara el Dr. LeFort), la obra ha pasado inadvertida por los críticos (p. 244). *El indio* de López y Fuentes apenas puede llamarse una vindicación del alcoholismo del indio (p. 248). No parece muy exacto clasificar *La Vorágine* como "*one of the fundamental works of the Indianistic (sic) movement*" (p. 247).

Se supone que las conferencias del Dr. LeFort fueron preparadas para un auditorio que tenía poco o ningún conocimiento de las letras

XUM

iberoamericanos y en tal caso sirvieron sin duda para presentar algunas nociones elemenales de esa literatura. No se puede negar que hacen falta obras de divulgación, en vista de la ignorancia casi completa del público norteamericano en cuanto a la vida intelectual y artística de Iberoamérica. Pero me temo que estas conferencias literarias, por su falta de profundidad e inspiración, contribuyan poco al loable fin de vulgarización.

JOHN T. REID,
Duke University.

SARAH ELIZABETH ROBERTS, *José Toribio Medina. His Life and Works.*— Washington, D. C., Inter-American Bibliographical and Library Association, Series I, Volumen 6, 1941. 192 pp.

La autora de esta obra sobre la vida y obras de José Toribio Medina presenta al público de los Estados Unidos un estudio que, sin ser acabado ni definitivo, contribuye honrosamente a una sana comprensión de la cultura de Hispanoamérica. Su franqueza y honradez intelectuales realzan el trabajo de muchos meses, manifiestas con la afirmación de que sólo se propone resumir en inglés la bio-bibliografía del gran bibliógrafo chileno. Básase su trabajo en las imprescindibles obras de Armando Donoso, Víctor M. Chiappa y Guillermo Feliú Cruz. Con este certero y franco propósito, la señorita Roberts ha alcanzado a hacer algo más de lo que de otro modo hubiese resultado mera pretensión: así se desprende del hecho de que Feliú Cruz prepara una vida y obras de Medina en dos tomos, y Ricardo Donoso unas *Semblanzas y recuerdos de la vida literaria* (p. 59), que por fina discreción personal no dará a la imprenta en muchos años. La lástima es que esta monografía no tendrá la difusión que debiera tener entre el público norteamericano, por lo que no estaría por demás el que se hiciese un compendio para alguna revista de tipo popular. En él podrían combinarse los aspectos científicos con las muchas anécdotas sobre el gran bibliógrafo, de las que la autora incluye algunas que dan su perfil espiritual.

La monografía va dividida en dos partes: una biográfica de 74 pp. (12-86), y otra bibliográfica de 100 pp. (87-187), seguidas de un útil índice de nombres propios (pp. 189-192). Todo ello escueto, claro y a veces hasta ameno. La señorita Roberts ha sido fiel a su biografiado y no ha querido meterse en dibujos psicológicos, aunque una vez aduce de pasada lo que Medina decía de sí mismo: que podía acordarse fotográficamente de las cosas, pero no pensar en las abstractas ni en los conceptos (p. 13). En esto, Medina demostraba su temperamento genuinamente chileno —solidez, mesura y severidad, a diferencia de otros hispanoamericanos—, y con ello reprimía sus exaltaciones literarias. Aunque parezca curioso, no tiene nada de particular el hecho de que su primer

artículo publicado fuese un juicio crítico sobre la *María* de Isaacs, y su primer libro una traducción al español del poema *Evangeline* de Longfellow — el autor de Nueva Inglaterra tuvo cierta fortuna en las letras hispánicas, como lo demuestran obras del género de la de V. Suárez Capalleja, *Estudios sobre Longfellow (vida y obras)*, Madrid, 1883, y *Evangelina, Poema,* traducido en verso castellano por Joaquín D. Casasús, con un prólogo de Ignacio M. Altamirano, México, 1901. Medina previó y presintió desde un principio la necesidad categórica de edificar una historiografía americana sobre la base de los pilares indispensables de "la bibliografía, antevista ya anteriormente por García Icazbalceta, a quien la Inter-American Bibliographical and Library Association podría también dedicar otra monografía como ésta.

En la parte bibliográfica hay cuatro capítulos, que comprenden una selección bibliográfica de las fuentes bibliográficas sobre Medina y tres apéndices: A) Bibliografía de todas las obras de Medina, por orden alfabético del título de las obras. B) Bibliografía de obras editadas o traducidas por Medina (también incluídas en A). C) Bibliografía por orden de materias, de las que hay 19 secciones con sus correspondientes subdivisiones en algunos casos. Este último apéndice, basado en gran parte en el sistema adoptado por Feliú Cruz, y el apéndice B, ayudan materialmente a la identificación de la ingente obra de Medina. Pero habrá que advertir que un sistema como el empleado en el Apéndice C adolece de peligros para el consultante. Así resulta que bajo la 7ª sección: *History*, apartado C, *Literary*, aparecen obras como el *Compendio de la literatura chilena*, *Historia de la literatura colonial de Chile* y *La literatura femenina en Chile*, que no aparecen bajo la 1ª sección: *Literary criticism*. Creo que sería conveniente hacer otro apéndice de sus obras a base de palabras-ejes: *Cervantes, Ercilla, imprenta, literatura, etc., etc.* También habría sido más conveniente y útil haber numerado las obras de Medina, de las que dice la autora que forman un total de 282 sin contar las que se publicaron en repetidas ocasiones. De contar éstas, la producción total monta a 408. También creo más útil y sistemático incluir las reseñas y obras suscitadas por las de Medina, como las de Ricardo Vitorica, bajo cada obra y no en la sección o capítulo sobre las fuentes de la vida y obras del historiador chileno. De gran utilidad es haber incluído la biblioteca o bibliotecas en los Estados Unidos que poseen las obras de Medina.

No puedo —ni debo— dejar pasar esta afirmación de la señorita Roberts: "*These books on printing furnish the best source for study of the rudimentary culture of colonial times. Most of the colonial books which they list deal with public ceremonies, bull fights, legends of saints, and religious themes. They reveal how a conquering country may reduce the culture of a native population or city to a state of frivolity, superstition and ignorance*" (p. 47). Ante todo, conste que no pretendo defender ni el catolicismo ni el protestantismo, ni ninguna teoría racista

de superioridad hispánica o sajona. Esto de los imperios es demasiado execrable para quienes creemos fervientemente en el siglo XX. La señorita Roberts no ha tenido en cuenta la labor del profesor Irving A. Leonard —para citar a uno entre muchos, pero entre los mejores— sobre los libros enviados a las Indias. De sus estudios se deduce que era mucho más fácil enviar libros a las Indias que prensas. Y remedando a Don Quijote, "no digo más".

Quedan, sí, algunos errores de imprenta que notar. Página 19, cuatro líneas del pie de la página, *mareha* léase *marcha;* p. 24, nota 9, "Conversandro", "Conversando"; p. 31, nota 9, *el Batalla, la Batalla;* p. 35, "Amor labor que", "Amor laborque"; p. 37, línea 2, *Diccionario del, Diccionario de la;* p. 69, 7 líneas del pie de la página, *Motivas, Motivos;* p. 91, bajo *Dellepiane, Fondación, Fundación,* y lo mismo en la p. 94, bajo *Quesada;* p. 95, bajo *Sociedad Chilena, Enterar, Entrar;* p. 101, bajo *Debenedetti, Una Publicista, Un Publicista;* p. 115, bajo *Vicuña Cifuentes, Tarraconeuse, Tarraconense.*

F. SÁNCHEZ Y ESCRIBANO,
Connecticut College.

JOSÉ RAMÓN HEREDIA, *Gong en el tiempo.*—Caracas, Editorial Viernes, Tipografía de la "La Nación", 1941.

José Ramón Heredia es uno de los poetas contemporáneos de Venezuela, que luego de estar buscando por los campos de la lírica, muchas veces obsesionado o por un romanticismo sin relieves expresivos o por caminos ya cansados de ser recorridos por nuestros mayores en letras, elevó su calidad estética en su libro *Los espejos de más allá.* Desde entonces, inalterablemente, por una ruta en la cual están ausentes los descensos, el poeta ha sabido no sólo mantener la excelencia de su nota artística, sino que, a través de un clima lírico extraordinario, ha podido continuar en todo instante dentro de la elevación que un día nos señaló como la resultante de una orientación definitiva, como de hallazgo de una fórmula poética que se resuelve en un sello de originalidad y de voz propia, que hoy esencializan la nota cardinal de su poesía.

José Ramón Heredia sabe penetrar en los mundos mínimos de las más pequeñas cosas. En cada silencio del bosque, en cada tragedia callada, tras el árbol que apenas es otra sombra bajo el peso del cielo nocturno, Heredia halla los motivos para cantar en su poesía, y así es como nos descubre "esos pequeños cables, sin radios ni periódicos, — se extravió tras el árbol la hormiga embanderada — perdió una pata el grillo, anoche se murió el escarabajo".

José Ramón Heredia es un revelador de mundos nuevos. Su voz, voz transida de profundas emociones, posee la magia de descubrir ante los ojos atónitos, todo aquello que antes no habíamos visto. Y todo nos es revelado en una especie de despertar tras un sueño de siglos, con palabras estremecidas que parecieran brotar de un mundo que, a la postre, se tornaría inalcanzable para toda mirada humana. El dolor y el gozo, la ruda estética que suele ocultarse tras un barniz de fealdad, va cobrando en el verso del poeta una rara expresión que denuncia los más inadvertidos matices, y toda la belleza bárbara que anida en el fondo de la naturaleza, aflora gracias al milagro de este viaje por apagados o por distantes confines.

Heredia va en busca de la belleza hasta sus más recónditos parajes. Llega más allá de ese mundo que todos los días nos viene hasta las manos, hasta las más negligentes miradas. Puede ser el arte inerte y nocturno que vive una existencia de eternidad en el fondo del océano, o ese que está allí "donde florece la granada su violencia". Sólo el poeta puede hallar venero inagotable de poesía bajo cada fragmento de suelo sobre el cual sus plantas pisan o ante cada hecho que merece el oprobio o la admiración de los hombres. Y si tiene las mejores voces para cantar al "ángel que se escapa del lirio que se abre en la madrugada", también las tiene para increpar y anatemizar el "tric-trac del aire mordido por los fusiles".

José Ramón Heredia, como muchos de los poetas nuevos de América, ama los caminos nocturnos, los senderos que surcan la tierra bajo la paz de las estrellas. Ama las palabras celestes, la voz de cada esquina de luz o de liviana brisa que mora entre el cielo y la tierra. Todos los elementos que pueblan el mundo donde se mueve el hombre, o las frías praderas que están más allá de las nubes que pasean por el aire, merecen del poeta la más fiel captación, para llevarnos hasta mundos de maravilla, los mundos intocados que surgen de algunos de sus poemas. Y así, ese mundo sorpresivo, con rumor de azúcar que se pierde en el agua, que nos traza en su estrofa feliz: "Cuando ellos, claros, miran — sueltan sus frescos grifos dos mil flautas celestes — y una lluvia de nardos santifica la tierra. — Todo se torna blanco como herido de estrellas".

Hasta la ciencia halla en la poesía la interpretación lírica de su misterio. Allí están todos esos poemas que las letras europeas de los últimos años han ofrecido. Y más cerca aún, están los *Poemas Arboles* que el mexicano Elías Nandino nos ofreciera hará apenas un par de años. Y está más cercano todavía el "Canto al hombre biológico" que José Ramón Heredia nos ofrece en su *Gong en el tiempo*, que acaba de circular. Tal vez este hermoso canto es la más dura prueba del poeta para demostrar la alta calidad de su arte, la expresión elevadísima de su función estética, que sabe moldear todos los motivos y encauzarlos por el derrotero armonioso que sigue su arte. *Gong en el tiempo* califica a José Ramón Heredia como el poeta que ha logrado el dominio cabal de su modalidad estética.

ALBERTO ARVELO TORREALBA, *Glosas al cancionero.*—Caracas, Editorial Elite, 1940.

Existe una poesía escrita con palabras nativas, con palabras que aisladamente pueden haber sido extraídas del folklore o recordar algún matiz de la tierra venezolana, pero que combinadas en la frase, apenas si logran un efecto superficial del propósito nacionalista que animó al poeta. Nuestro panorama lírico está lleno de versos donde los bucares, las acacias o los arrendajos, desempeñan una función animadora de colores, pero que, en síntesis, no llegan a estructurar una creación estética de un íntimo y auténtico sentido nacional. Carece esta poesía de un sentimiento especialísimo, de rasgos esenciales que, al primer instante, no sólo den la noción del campo o de la ciudad, sino que de ellos se eleve algo así como un hálito inconfundible de venezolanidad.

Entre nuestros poetas, es indudablemente Alberto A. Torrealba quien mejor ha llegado hasta las fibras más hondas de la tierra venezolana en el cantar que interpreta la vida y el espíritu de la llanura abierta y dilatada en el corazón de Venezuela. Desde sus días jóvenes de *Música de cuatro,* y de su laureado poema a la extensión llanera donde nos dijo "Oh acervo de dulzuras con que el llano encariña — se echa a volar la mente y el corazón se expande — y surge del recuerdo la horizontal campiña — esmeralda tendida del Orinoco al Ande", hasta su voz de esencialidad llanera surgida de su octosílabo en *Cantas* y *Glosas al cancionero,* ha sido él en nuestros días el más fiel cantor de la llana tierra.

Arvelo Torrealba está impregnado del espíritu y de la música rurales, siente la nostalgia de la libre vida llanera por donde corrieron sus años de niño, y ese paisaje y ese ambiente que se fijaron muy hondamente en su dón de poeta, se dan con fluidez que admira, en sus poemas, que no son sino la voz ancestral de la tierra llanera, con todas sus palabras, con todos sus ríos y todos sus silencios, expresados no en una cárcel octosilábica, sino en el arroyo musical que, encerrado en las ocho sílabas, no obstante afluye con la misma espontaneidad con que se da la copla entre los cantadores que, en la cima del jolgorio, rivalizan en las cantas que se entrecruzan como dardos, en las cálidas fiestas del campo venezolano.

Hasta hoy, la poesía de Arvelo Torrealba es la voz menor que con mayor fidelidad traduce la expresión del llano en su complicada red de caminos y de aspectos, ocultos bajo una supuesta monotonía. La función del paisaje es tan esencial en la poesía del poeta barinés, como lo es la del espíritu inconfundible, que gravita ya al borde del estero, o en la corriente del río que lento arrastra al bongo, o al moverse monótono de la manada, o en la mancha difusa que la mata escribe en la distancia sobre la tierra interminable. La voz del paisaje y la voz del ámbito llanero se dan con expresiva fidelidad en sus poemas. El ha

sabido leer en el fondo de las cosas más mínimas que vió a su torno desde los días más tiernos, y ha sido así como ha podido traducir, en la glosa de la copla, todo el encanto que rezuma la vida que corre callada en la inmensa soledad de la tierra, que hoy languidece en espera de redención.

Arvelo Torrealba cada vez se consagra como el mejor cantador del llano, como el mejor intérprete de todas sus aristas. El sabe de la desconfianza del primer instante ante el viajero que irrumpe desconocido, como ante la sonrisa acogedora y el pan partido en dos que viene luego de las primeras palabras. Sabe leer, como el llanero eternamente clavado en su paisaje, la palabra lluvia en la nube pequeña y distante, o en el vuelo de las aves que muchas veces entenebrecen por instantes el cielo. Igualmente, sabe de la música del garcero, o del oteo vigilante del bonguero que mira en todo instante la corriente que se abre ante la marcha perezosa de su embarcación. E impregnado de esta esencia llanera, esencia donde paisaje y alma de la gran tierra se estrechan y se le dan en íntima conjunción, es como su poesía puede reflejar, a través de sus glosas, la voz cabal, estremecida de lírica majestad, de la llanura venezolana.

PASCUAL VENEGAS FILARDO,
Caracas.

BIBLIOGRAFIA

La "Revue de l'Amérique Latine" y la Literatura Hispanoamericana

La *Revue de l'Amérique Latine* se publicó desde el primero de enero de 1922 hasta diciembre de 1932. De 1922 a 1931 apareció mensualmente, pero en 1932, después de la crisis económica mundial, circuló solamente cada tres meses. El último volumen de la colección, o sea el volumen 23, consta de cuatro números trimestrales. Para que se comprenda el papel que esperaba realizar la *Revue*... repetimos las palabras de los editores al lanzar su revista a la circulación:

> Ancien *Bulletin de l'Amérique Latine* fondé en 1910 sous le patronage du Groupement des Universités et Grandes Ecoles de France pour relations avec l'Amérique Latine.
>
> Paraît le 1er. de chaque mois;
>
> Publie des études d'écrivains, de savants et d'hommes politiques français, hispano-américains et brésiliens sur l'Amérique Latine et ses relations avec la France:
>
> Donne des traductions de romans, contes, nouvelles, poèmes et essais d'écrivains de l'Amérique Latine.
>
> Ses chroniques nombreuses et variées résument la vie intellectuelle, artistique, économique et sociale de tout le continent latin d'Amérique.

Generalmente, cada número se compone de las siguientes secciones y subdivisiones:

1 Una sección importante de artículos que tratan de comercio, historia y geografía. Algunas veces aparecen en ella observaciones sobre literatura y traducciones del español y del portugués.

2 *Anthologie Américaine*, sección dedicada a la traducción de literatura hispanoamericana y brasileña al francés.

3 *La Vie en Amérique*, que incluye: (a) *La Vie Politique*, (b) *La Vie Economique*, (c) *La Vie Sociale*, (d) *La Vie Littéraire*. La última subdivisión se compone de *Les Lettres Hispano-Américaines* y *Les Lettres Brésiliennes*.

4 Otras secciones de menos importancia tratan de artes, historia, música y deportes.

5 Una división con título de *Variétés*.

6 *Les Livres*, con reseñas de libros hispanoamericanos y brasileños.

7 *Revues et Journaux de l'Amérique Latine*, sección de poca importancia.

8 *La Vie en France* y *Revues et Journaux Français*.

Los artículos que tratan de comercio, historia y geografía, fueron escritos con el propósito de vulgarizar ciertos hechos y pecan de poca solidez. La *Anthologie Américaine* es de más importancia para quienes se interesan en la literatura hispanoamericana. La traducción de obras hispanoamericanas al francés las saca de los límites del continente (continente cultural, aunque no geográfico) y permite nuevos puntos de vista críticos que no había sido posible crear en América. Creemos lícito suponer que la *Revue*... hizo mucho para estimular la traducción de obras americanas al francés; las traducciones a este idioma son numerosas y bien hechas, como puede verse en las ediciones que se publicaron en la editorial "Le Livre Libre" y por medio del Institut pour la Coopération Intellectuelle.

La Vie Politique (en la América del Sur) confirma lo que sabemos tocante a la estrecha relación que existe entre los escritores hispanoamericanos y la política. Hay en esta sección datos de interés, aunque en muchos casos se alaban gobiernos y hombres de estado que más bien hubieran merecido la censura. Ejemplo de esto es el artículo de Orestes Ferrara al ascender Machado al poder —"Le Nouveau Président de la République Cubaine, Gerardo Machado", volumen X, página 289—, en el cual se pronostica una felicidad que desgraciadamente no conoció Cuba.

La sección "vidas" social, artística, histórica y musical tratan de los temas que indican sus títulos, mientras que en *Les Lettres Hispano-Américaines* se dan a conocer libros y movimientos literarios americanos sin pretensiones de estudiarlos detenidamente. *Variétés* incluye artículos sobre todo lo relacionado con la América Latina. Hay otras secciones que aparecen con poca regularidad y que no son muy esenciales para este estudio. Tres de éstas son: *La Vie Juridique*, *La Vie Oeuvrière* e *Interviews*.

La sección *Les Livres* incluye reseñas que permiten ver la reacción de la crítica francesa, y de la hispanoamericana residente en Francia, a los nuevos libros. Es de notar que algunos libros, v. g., *Los de abajo*, de Mariano Azuela, volumen XIX, página 367, no fueron recibidos con mucho entusiasmo. Algunas reseñas son demasiado bondadosas para con obras de escaso mérito, pero entre los libros examinados hay muchísimos que después lograron sobresalir. Más adelante se habla de algunas de estas reseñas.

Hubiéramos querido hacer una lista de todas las traducciones al francés; esperando hacer esto más tarde, por lo pronto mencionamos algunas de obras conocidas. Entre las traducciones encontramos las siguientes:

1 Una completa de *El Hermano Asno*, de Eduardo Barrios, por Miomandre, y que principia en la página 5 del volumen XXII y termina en el mismo;

2 *L'homme qui réssemblait à un cheval*, de Arévalo Martínez, traducción de Pillement, volumen XXIII, página 142;

3 Un capítulo de *La Vorágine*, de Rivera, titulado *Tuérie au pays du caoutchouc*, volumen XIX, página 521;

4 *Diafanidad (Diaphanéité)*, de Nervo, volumen I, página 241;

5 *Epître à Mme. Lugones*, de Darío, traducción de Miomandre, volumen VI, página 324;

6 Un capítulo de *Ariel*, de Rodó, volumen V, página 235;

7 *Poëmes* de Enrique González Martínez, volumen XXIII, página 153.

Entre las reseñas de libros hispanoamericanos, citamos las de los siguientes libros, entre muchísimas que aparecen:

1 *La vorágine*, de Rivera, volumen XII, página 363;

2 *Raza de bronce*, de Arguedas, volumen IX, página 447;

3 *Los de abajo*, de Azuela, volumen XIX, página 367;

4 *Don Segundo Sombra*, de Güiraldes, volumen XIV, página 365;

5 *El libro de las parábolas*, de Alberto Guillén, volumen I, página 93.

Indice alfabético de autores y lista de artículos sobre literatura hispanoamericana contenidos en la "Revue"

(El número del volumen aparece en cifra romana; la página en cifra arábiga)

AITA, ANTONIO — Quelques aspects de la Littérature Argentine, V, 133; Le Théâtre Argentin, VII, 350

ALBERDI — XXI, 172

ALDAO, MARTÍN — XV, 460

ANDRÉ, MARIUS — Les haï-kaïs mexicains et les chants populaires espagnols, VIII, 229

ANTUÑA, JOSÉ G. — Le sens de l'histoire et le nationalisme dans l'oeuvre de Ricardo Rojas, XVI, 481; Un américain de Paris: Eugenio Garzón, XVII, 411

ARCINIEGAS, ISMAEL ENRIQUE — IX, 109; XI, 444; XIV, 511

ARGUEDAS, ALCIDES — Armando Chirveches, XII, 481; XII, 259; XVII, 394; XXI, 312

ASTURIAS, MIGUEL ANGEL — Réflexions sur la possibilité d'un théâtre américain d'inspiration indigéne, XX, 434; XXII, 116

AUCLAIR, MARCELLE — Une anthologie de poëtes chiliens, IX, 252

AVILÉS RAMÍREZ, EDUARDO — Entretien sur l'Amérique avec Alcides Arguedas, XXI, 312; Entretien... avec José Vasconcelos, XXI, 399; Entretien... avec Enrique Larreta, XXII, 77; Entretien... avec Carlos Vicuña, XXII, 273

BEDREGAL, J. F. — IV, 254

BELAÚNDE, VÍCTOR ANDRÉS — Etapes de la pensée américaine, XIII, 293

BERNAL, EMILIA — Les poëtes martyrs: Gabriel de la Concepción Valdés (Plácido), VIII, 458

BLANCO-FOMBONA, RUFINO — VI, 163

CABEZA, FIDEL — L'oeuvre de María Enriqueta, XII, 64

CAPDEVILA, ARTURO — Esteban Echeverría et la vie des salons à Buenos Aires en la première époque de Rosas, XII, 340; XIX, 159; XV, 356

CARDOZA Y ARAGÓN, LUIS — VIII, 366; X, 543

CARMONA NENCLARES, F. — XVII, 258

CARRIÓN, BENJAMÍN — XVII, 157

CASSOU, JEAN — L'Ame de Rubén Darío, IV, 209; Renan et Rodó, V, 232; Alfonso Reyes, VII, 328; Les traductions poétiques de M. Ismael Enrique Arciniegas, XI, 444; Une anthologie de la poésie argentine moderne, XI, 444; Un panorama de la littérature hispano-américaine (libro de Max Daireaux), XX, 62

COLSON, JAYME — XIX, 542

CRESPO TORAL, REMIGIO — IX, 159

CRUZ OCAMPO, L. D. — XX, 350; L'intellectualisation de l'art, XXII, 451

CHIRVECHES, ARMANDO — *La Máscara de Estuco* de J. F. Bedregal, XII, 62; Alcides Arguedas, XII, 259; Gregorio Reynolds, IV, 254; XII, 481

DAIREAUX, MAX — Le mouvement intellectuel dans la République Argentine, VIII, 367; Le roman de Teresa de la Parra *Ifigenia*, X, 156; Les Cahiers Latins, XIII, 258; Víctor M. Rendón, XXI, 381; XX, 62

DARÍO, RUBÉN — I, 5; II, 252; IV, 209

DEAMBROSIS-MARTINS, CARLOS — Une ligue d'écrivains hispano-américains, XX, 457.

ECHAGÜE, JUAN PABLO — XIV, 481; L'oeuvre littéraire de Sarmiento, XV, 107 y 228; Hugo Wast, romancier argentin, XVII, 108

ECHEVERRÍA, ESTEBAN — XII, 340

EDELMANN Y PINTO, F. — Comment j'ai connu Martí, XVII, 23

EDWARDS BELLO, JOAQUÍN — XIII, 261

ELMORE, EDWIN — XI, 77

ENRIQUETA, MARÍA — V, 264; XII, 64

ESTRADA, ANGEL DE — VII, 222

FALGAROILLE, ADOLPHE DE — Un quart de siècle de vie intellectuelle argentine, XVI, 263; Sur l'écrivain colombien José Eustasio Rivera, XVII, 354; Le vrai visage de Machiavel d'après M. Orestes Ferrara, XVII, 452; L'intellectualisation de l'art d'après L. D. Cruz Ocampo, XX, 350

FERNÁNDEZ DE CASTRO, JOSÉ A. (et Félix Lizaso) — La poésie Moderne Cubaine, X, 344

FERRARA, ORESTES — XVII, 452

FIGARI, PEDRO — XVI, 397; XXI, 351

GAHISTO, MANOEL — Quelques héros de romans sud-américains, VI, 10; De quelques écrivains uruguayens, XIII, 452; Alberto Zum Felde et son *Estética del Novecientos*, XVI, 541; L'amour et la mort dans les romans d'Alberto Insúa d'après F. Carmona Nenclares, XVII, 258; Les écrivains hispano-américains vus par un critique brésilien — M. Sylvio Julio, XVII, 541; L'esprit ibero-américain d'après Saúl de Navarro, XIX, 352; L'évolution intellectuelle de l'Uruguay, XXI, 442; Lettres Argentines: *Zincali* par Arturo Capdevila et *La Pampa y su Pasión* par Manuel Gálvez, XV, 356

GÁLVEZ, MANUEL — IX, 207; XV, 356; XIX, 452

GARCÍA CALDERÓN, FRANCISCO (en colaboración con Ventura García Calderón en el primer artículo)
Angel de Estrada, VII, 222; Sur l'esprit des lettres coloniales, IV, 9; Maurice Barrès et l'Amérique Latine, VII, 1; José Ingenieros, XI, 75; XIX, 257

GARCÍA CALDERÓN, VENTURA (en colaboración con Francisco García Calderón en el primer artículo)
Angel de Estrada, VII, 222; B. Sanín Cano, I, 225; La Poésie des Conquérants, II, 349; La Poésie des Noirs en Amérique Latine, III, 350; La Périchole selon Prosper Mérimée et Ricardo Palma, IV, 200; Une collection d'auteurs américains à Paris, VI, 69; Le plus jeune poète de l'Amérique (L. Cardoza y Aragón), VIII, 366; XXI, 297

GARCÍA MONGE, JOAQUÍN VII, 170

GARZÓN, EUGENIO XVII, 417

GÓMARA, LÓPEZ DE VII, 122

GÓMEZ DE LA SERNA, RAMÓN Cardoza y Aragón, X, 543

GÓMEZ RESTREPO, ANTONIO Ismael Enrique Arciniegas, traducteur, IX, 109

GONZÁLEZ DE MENDOZA, J. M. Les haï-jins mexicains, VIII, 108; Les tendances de la jeune littérature mexicaine, X, 15; Le Guatemala et les *Légendes* de Miguel Ángel Asturias, XXII, 116

GONZÁLEZ, I. NATALICIO Évolution politique et littéraire du Paraguay, X, 486

GOURMONT, REMY DE III, 226

GROUSSAC, PAUL XI, 7; XI, 1; XI, 10

GUÉRET-LAFERTÉ, R. Jayme Colson, XIX, 542

GUILLÉN, ALBERTO La jeune poésie péruvienne, II, 297

GÜIRALDES, RICARDO XIV, 504

HERNÁNDEZ PORTELA, RAMIRO — Manuel Sanguily, IX, 319

INGENIEROS, JOSÉ — XI, 75

INSÚA, ALBERTO — XVII, 258

JIMENES GRULLÓN, I. — La jeune littérature dominicaine, IX, 441

JIMÉNEZ, GUILLERMO — La Poésie Mexicaine actuelle, IV, 121

JULIO, SYLVIO — XVII, 541

LABARCA, EUGENIO — Littérature Chilienne (de ce temps et d'autre temps), XV, 306

LACLAU, ERNESTO — Manuel Gálvez et le roman argentin, IX, 207

LARBAUD, VALERY — Alfonso Reyes, IX, 106

LARRETA, ENRIQUE — I, 263; XXII, 77

LEBESGUE, PHILÉAS — Rufino Blanco-Fombona, VI, 163

LECOMTE, GEORGES — Hommage à Paul Groussac, XI, 1

LESCA, CHARLES — Francisco García Calderón et l'Europe d'aujourd'hui, XIX, 257

LIZASO, FÉLIX (et José Antonio Fernández de Castro) — La Poésie Moderne Cubaine, X, 344

LOZANO Y LOZANO, JUAN — Les traductions poétiques d'Ismael Enrique Arciniegas, XIV, 511

LUZ, J. LEÓN DE LA — José Martí, XII, 128

MACHIAVEL — XVII, 452

MARTÍ, JOSÉ — XII, 128; XVII, 23

MARTINENCHE, E. — Hommage à Juan Montalvo, X, 104; Ricardo Rojas et son histoire de la Littérature Argentine, XV, 385

MELÉNDEZ, CONCHA — XIV, 254

MÉRIMÉE, PROSPER — IV, 200

MIOMANDRE, FRANCIS DE — Pedro Figari, poète, XVI, 397

MISTRAL, GABRIELA — María Enriqueta et son dernier livre, V, 264; Considérations sur Rousseau et autres Réflexions, XI, 324

MONTAIGNE — VIII, 122

MONTALVO, JUAN — Manuel de Peralta, X, 99; X, 106; I, 253; X, 103; XIV, 1; X, 104; X, 97

NAVARRO, SAÚL DE — XIX, 352

NERVO, AMADO — XIV, 254

NOAILLES, COMTESSE DE — Enrique Larreta, I, 263

ORTIZ ECHAGÜE, F. — Ricardo Güiraldes, XIV, 504

ORREGO VICUÑA, EUGENIO — Lettres Chiliennes — Leonardo Pena, l'homme et l'oeuvre, XVI, 451

PACHECO, LEÓN [O NAPOLEÓN] — Les Courants Littéraires de l'Amérique Centrale, IV, 16; Un professeur d'idéalisme: Joaquín García Monge, VII, 170; La personnalité de Froylán Turcios, XIX, 135

PALMA, ANGÉLICA — XXII, 260

PALMA, RICARDO — IV, 200

PARRA PÉREZ, C. — A propos du roman de Teresa de la Parra *Ifigenia*, X, 451

PARRA, TERESA DE LA — X, 451; X, 156

PENA, LEONARDO — XVI, 451

PERALTA, MANUEL DE — Juan Montalvo (Souvenirs), X, 97

PERÉS, JEAN — Le romantisme d'Alberdi, XXI, 172; L'élément autochtone dans la Littérature Argentine, X, 118

PEREYRA, CARLOS — Montaigne et López de Gómara, VIII, 122

PILLEMENT, GEORGES — Deux romans sud-américains (*La Vorágine* de J. E. Rivera; *Flor de Manigua* por Juan Manuel Planas), XII, 363; Le Théâtre Argentin, XIII, 165; Martín Aldao, voyageur et dilettante, XV, 460; La jeune poésie mexicaine, XVII, 70; Vers un théâtre hispano-américain, XVIII, 165; Manuel Gálvez et ses scènes de la Guerre du Paraguay, XIX, 452; Angélica Palma, XXII, 260

PLÁCIDO (véase VALDÉS)

PLANAS, JUAN MANUEL — XII, 363

PUECH, JULES L. — Flora Tristán et le Perou, X, 296

RACHILDE — Rubén Darío, I, 5

REDACTION (LA) — Edwin Elmore, XI, 77

RENAN — V, 232

RENDÓN, VÍCTOR — XXI, 381

REYES, ALFONSO — Bref commentaire pour accompagner la lecture d'*Iphigénie Cruelle*, XI, 107; Hommage à Paul Groussac, XI, 7; Le mexicain Ruiz de Alarcón et le théâtre français, XIII, 289; VIII, 328; IX, 106

REYNOLDS, GREGORIO — IV, 254

RIVERA, JOSÉ EUSTASIO — XVII, 354; XII, 363

RODÓ — V, 232

ROJAS, RICARDO — XV, 385; XV, 389; XV, 354; XVI, 481

RONZE, RAYMOND — L'oeuvre de Paul Groussac, XI, 10; Une époque du Thèâtre Argentin, XIII, 169; Silhouette de Jean Paul (Juan Pablo Echagüe), XIV, 481; Lettres Argentines (*El Cristo Invisible* de Ricardo Rojas), XV, 354; Ventura García Calderón, romancier péruvien et écrivain français, XXI, 297; Pedro Figari—Homme curieux et grand artiste, XXI, 351; Ricardo Rojas: Le Professeur—L'Ecrivain, XV, 389

ROUSSEAU — XI, 324

RUIZ DE ALARCÓN, J. — XIII, 289

SANGUILY, MANUEL — IX, 319

SANÍN CANO, B. — Remy de Gourmont et l'Amérique Latine, III, 226; I, 225

SARMIENTO — XV, 107 y 228

SCHIAFFINO, EDUARDO — XIII, 70; Les Relations littéraires hispano-américaines, VII, 173

SOTELA, ROGELIO — La Vie Littéraire à Costa Rica, V, 357

TAXONERA, LUCIANO DE — L'influence des lettres américaines sur la littérature espagnole, VII, 511

TEJERA, FELIPE — VIII, 269

TILD, JEAN — Les souvenirs de M. Eduardo Schiaffino, XIII, 70; [Estudio de una monografía sobre] Amado Nervo por Concha Meléndez, XIV, 254; Romantisme et Romantiques d'après M. Arturo Capdevila, XIX, 159

TRISTÁN, FLORA — X, 296

TURCIOS, FROYLÁN — XIX, 135

UGARTE, MANUEL — Le nationalisme dans la littérature latino-américaine, III, 97

UNAMUNO, MIGUEL DE — Hommage à Juan Montalvo, X, 160

VALENCIA, MIGUEL SANTIAGO — Entretien avec Alcides Arguedas, XVII, 394

VALDÉS, GABRIEL DE LA CONCEPCIÓN (Plácido) — VIII, 458

VASCONCELOS, JOSÉ — XXI, 399

VICUÑA, CARLOS — XXII, 273

WAST, HUGO — XVII, 108

ZALDUMBIDE, GONZALO — Les Lettres Hispano-Américaines, I, 56; Montalvo, voyageur romantique, I, 253; Le dernier épigone de Darío, II, 252; Un aperçu des idées et des moeurs hispano-américains au XVIIIe. siècle, III, 154; Remigio Crespo Toral, Poëte national, IX, 159; Hommage à Juan Montalvo, X, 103; Joaquín Edwards Bello, écrivain chilien,

XIII, 261; La mort de Montalvo et ses derniers écrits, XIV, 1; Les Créateurs de la nouvelle Amérique d'après M. B. Carrión, XVII, 157

ZÉREGA FOMBONA, A. — Un patriarche des Lettres Vénézuéliennes, (M. Felipe Tejera), VIII, 269; L'effort intellectuel de la Colombie, IX, 486

ZUM FELDE, ALBERTO — XVI, 541

JOSÉ LUIS LUNA,
University of California.

INFORMACION

A LOS COLABORADORES, AUTORES Y EMPRESAS EDITORIALES

El material que se destine a esta revista debe ser rigurosamente inédito.

Como cada número debe estar preparado con tres meses de anticipación a la fecha en que aparece, los autores y las empresas editoriales que deseen ver comentada alguna obra en la Revista, deben enviarla, tan pronto como se publique, al coeditor correspondiente, según la siguiente distribución:

WILLIAM BERRIEN — American Council of Learned Societies, 907 Fifteenth St., Wasdington, D. C.
Sector: Brasil, Uruguay, Paraguay.

JOHN E. ENGLEKIRK — Tulane University, New Orleans, La.
Sector: Repúblicas centroamericanas.

CARLOS GARCÍA-PRADA — University of Washington, Seatle, Wash.
Sector: Colombia, Ecuador, Venezuela.

RAIMUNDO LAZO — Universidad de La Habana, Habana.
Sector: Cuba, Puerto Rico, Santo Domingo.

STURGIS E. LEAVITT — University of North Carolina, Chapel Hill, N. C.
Sector: Estados Unidos de América.

CONCHA MELÉNDEZ — Universidad de Puerto Rico, Río Piedras, P. R.
Sector: Bolivia, Perú.

FRANCISCO MONTERDE — Universidad Nacional de México, México, D. F.
Sector: México.

XUM

ARTURO TORRES-RIOSECO — Univesity of California, Berkeley, Cal.
Sector: Argentina, Chile.

Los colaboradores que contribuyan con algún trabajo que, al imprimirse, tenga más de diez páginas, recibirán, además del número de la Revista en que aparezca, veinticinco ejemplares de sobretiro, con cubierta, de dicho trabajo. Quien desee mayor número de ellos, debe dirigirse al Tesorero, L. B. Kiddle, Universidad de Tulane, New Orlenas, La.

Los estudios o ensayos deberán enviarse directamente al Editor en Jefe, Carlos García-Prada, University of Washington, Seattle, Wash. Las reseñas deberán enviarse al coeditor encargado del sector correspondiente, según el país en que se publique el libro comentado.

Las citas o transcripciones contenidas en los estudios y en las reseñas deben ser cuidadosamente cotejadas por quien firme unos u otras.

Cada uno de los coeditores, al aceptar una reseña, comparte la responsabilidad con el autor de la misma, por cuanto a fondo y forma se refiere. Por consiguiente, los coeditores deberán hacer las aclaraciones a que haya lugar, antes de enviar las reseñas al Editor en Jefe.

Socios y Suscriptores Protectores

Lista de los individuos e instituciones que, hasta el 15 de julio de 1941, habían indicado su intención de ser socios o suscriptores protectores.

Antonio Aita
Comisión Nacional de Cooperación Intelectual
Chacabuco, 465
Buenos Aires, Argentina.

Rafael Angarita Arvelo
Legación de Venezuela
Berlín, Alemania.

Wilfred A. Beardsley
Goucher College
Baltimore, Md., E. U.

Bibliothek der Hansestadt
Hamburgo, Alemania.

Bibliothèque Royale de Belgique
5 Rue du Musée
Bruselas, Bélgica.

Boekhandal "Plus Ultra"
Keizersgracht, 396
Amsterdam-C, Países Bajos.

Theodore J. Brenner S. M.
St. Mary's University
San Antonio, Texas, E. U.

Brigham Young University
Provo, Utah, E. U.

Caroline Burson
Newcomb College
Nueva Orleans, La., E. U.

Carnegie Library
San Juan, Puerto Rico

Jorge Carrera Andrade
Consulado Gral. del Ecuador
681 Market St.
San Francisco, Cal., E. U.

Catholic University of America
Washington, D. C., E. U.

Chico High School
Chico, Cal., E. U.

Claremont Colleges
Claremont, Cal., E. U.

Esther J. Crooks
Goucher College
Baltimore, Md., E. U.

Cultura Pan-Americana, Inc.
Manuel Ruiz
Suite, 509
356 Spring St.
Los Angeles, Cal., E. U.

Dartmouth College
Hanover, N. H., E. U.

Dept. of Romance Languages and Literatures
Harvard University
Cambridge, Mass., E. U.

Emory University
Emory University, Ga., E. U.

John E. Englekirk
Tulane University
New Orleans, La., E. U.

Carlos García-Prada
University of Washington
Seattle, Wash., E. U.

George Peabody College for Teachers
Nashville, Ten., E. U.

Armand Godoy
Ville la Pyrole
Feyday sur Aigle
Suiza.

Alfredo González-Prada
629 West 173rd. St.
New York City, E. U.

Max Henríquez Ureña
Embajada Dominicana
Rua Marques Sa da Bandeira, 92
Lisboa, Portugal.

J. M. Hernández
University of Oklahoma
Norman, Okla., E. U.

Edith H. Hill
Dept. of Romance Languages
University of Redlands
Redlands, Cal., E. U.

Heriberto Lacayo
Syracuse University
Syracuse, N. Y., E. U.

Sturgis E. Leavitt
University of North Carolina
Chapel Hill, N. C., E. U.

Library of Congress
Washington, D. C., E. U.

María López de Lowther
University of California
Los Angeles, Cal., E. U.

Laura Merriman
Franklin High School
820 N. Ave. 54
Los Angeles, Cal., E. U.

Middle American Research Institute
Tulane University
New Orleans, La., E. U.

Montana State University
Missoula, Mont., E. U.

Ernest A. Moore
90 S. Professor Street
Oberlin, Ohio, E. U.

Leonardo C. de Morelos
Loyola University
New Orleans, La., E. U.

New Mexico Highlands
University
Las Vegas, New Mexico, E. U.

New Mexico State College
State College, New Mexico, E. U.

New York Public Library
Fifth Ave. and 42nd. St.
New York City, E. U.

Northwestern University
Evanston, Ill., E. U.

Oklahoma A. & M. College
Stillwater, Okla., E. U.

Ruth E. Peck
3414 N. E. Clackamos St.
Portland, Ore., E. U.

Wyatt A. Pickens
Louisiana State University
University, La., E. U.

Mariano Picón Salas
Servicio de Publicaciones
Ministerio de Educación
Caracas, Venezuela.

Princeton University
Princeton, N. J.

Romanisches Seminar der
Universitat
Greifswald, Alemania.

José Rubén Romero
Embajada de México
La Habana, Cuba.

San Antonio Public Library
San Antonio, Texas, E. U.

F. Sánchez y Escribano
Dept. of Romance Languages
Connecticut College
New London, Conn., E. U.

Dorothy Schons
University of Texas
Austin, Texas, E. U.

Fondren Library
Southern Methodist University
Dallas, Texas, E. U.

Howard L. Schug
402 Grape St.
Abilene, Texas, E. U.

Antonio Spinetti Dini
Apartado 101
Mérida, Venezuela.

State University of Iowa
Iowa City, Ia., E. U.

G. E. Stechert & Co.
31 East 10th St.
New York City, E. U.

Doris Zemurray Stone
Middle American Research Institute
Tulane University
New Orleans, La., E. U.

Grace Torres
139 Dakota St.
San Antonio, Texas, E. U.

Arturo Torres-Rioseco
University of California
Berkeley, Cal., E. U.

Carl A. Tyre
New Mexico State College
State College, N. Mexico, E. U.

University of California
Los Angeles, Cal., E. U.

University of Chattanooga
Chattanooga, Tenn., E. U.

University of Chicago
Chicago, Ill., E. U.

University of Denver
Denver, Colo., E. U.

University of Havana
La Habana, Cuba.

University of Miami
Coral Gables, Fla., E. U.

University of Michigan
Ann Arbor, Mich., E. U.

University of New Mexico
Albuquerque, New Mexico, E. U.

University of North Carolina
Chapel Hill, N. C., E. U.

University of Pennsylvania
Philadelphia, Pa., E. U.

University of Puerto Rico
Río Piedras, Puerto Rico.

University of Southern California
University Park
Los Angeles, Cal., E. U.

University of Tennesee
Knoxville, Tenn., E. U.

University of Texas
Austin, Texas, E. U.

University of Virginia
Charlottesville, Va., E. U.

University of Washington
Seattle, Wash., E. U.

University of Wisconsin
Madison, Wis., E. U.

Virgil A. Warren
Box 138
Jefferson City, Tenn., E. U.

Wellesley College
Wellesley, Mass., E. U.

Wells College
Aurora, N. Y., E. U.

Williams College
Williamstown, Mass., E. U.

George Wythe
1325 South 23rd. St.
Arlington, Va., E. U.

Alberto Zérega-Fombona
Legación de Venezuela
Berlín, Alemania.

MEMORIA

OF THE SECOND INTERNATIONAL CONGRESS OF PROFESSORS OF IBERO-AMERICAN LITERATURE

An excellent collection of studies in Latin American Literature and Philology which contains contributions by many of the most distinguished scholars in the field from Latin America, Spain, and the United States. Only a limited number of copies are available.

A volume of more than 400 pages ..... $ 3.50

OTHER BOOKS ON HISPANIC SUBJECTS

Grandes novelistas de la América Hispana, with detailed biographical, critical material, and analyses of their works, by Arturo Torres-Rioseco, Professor of Spanish American Literature in the University of California ..... (cloth) 3.50

La Novela en la América Hispana, by Arturo Torres-Rioseco ..... (paper) 0.75

Don Carlos de Sigüenza y Góngora, a Mexican Savant of the Seventeenth Century, by Irving A. Leonard..... ..... (paper) 2.75

Spain's Declining Power in South America, the years 1730-1806, by Bernard Moses..... (cloth) 3.00

The Civilization of the Americas, by Simpson, Beals, Priestley, Alsberg, González, Fitzgibbon... (paper) 1.00

Essays in Pan-American, by Joseph B. Lockey.. (cloth) 2.00

Beside the River Sar: Selections from *En las Orillas del Sar* by Rosalía de Castro, translated by S. G. Morley ..... (cloth) 1.50

Sonnets and Poems of Anthero De Quental, translated by S. G. Morley..... (cloth) 1.50

Studies in the Administration of the Indians of New Spain, by L. B. Simpson..... Vol. I & II 1.50
Vol. III 1.75
Vol. IV In Press

AND OTHERS. WRITE FOR LIST.

ORDERS SHOULD BE SENT TO THE BERKELEY OFFICE

The University of California Press

Berkeley and Los Angeles, California

XUM

MEMORIA

DEL

PRIMER CONGRESO INTERNACIONAL
DE CATEDRATICOS
DE
LITERATURA IBEROAMERICANA

Publicada por

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

INSTITUTO INTERNACIONAL DE LITERATURA IBEROAMERICANA

PREFACIO DE MANUEL PEDRO GONZALEZ

Contiene:

PARTE DOCUMENTAL

Nombres de delegados
Reseña del Congreso
Acta general
Conclusiones aprobadas

DISCURSOS DE LOS DOCTORES

Julio Jiménez Rueda
Sturgis A. Leavitt
Arturo Torres-Rioseco
Manuel Pedro González
José A. Balseiro
Medardo Vitier

TRABAJOS DE:

Arturo Torres-Rioseco
José A. Balseiro
John A. Crow
Samuel M. Waxman
Carl A. Tyre
Concha Meléndez
Dillwyn F. Ratcliff
Ruth Richardson
Erwin K. Mapes
Francisco Monterde
Medardo Vitier
Manuel Pedro González
Carlos García-Prada
John E. Englekirk
John Van Horne
Arturo Capdevila

Y noticias sobre otros trabajos

UN TOMO DE MÁS DE 200 PÁGINAS, $ 1.50

Pedidos a:

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA
DE MEXICO

SERVICIO EDITORIAL
MEXICO, D. F.

"...an admirable piece of editing and the novel itself is quietly and beautifully written." S. G. Morley, University of California.

EL INDIO

By Gregorio López y Fuentes
Edited by E. Herman Hespelt

El Indio makes available for classroom use one of the finest literary achievements to emerge from the social and artistic revolution taking place south of the Rio Grande. Written in 'living' Spanish in the terse, clear style for which Fuentes is noted, it will help the student to achieve a better understanding of Spanish-American life as well as a greater facility with the language. A good story, simply told, it is well adapted for intermediate use.

Illustrations by Jean Charlot. Notes and vocabulary.
251 pages $1.25

W. W. NORTON & COMPANY
70 Fifth Avenue, New York.

REVISED

to meet the new needs and purposes of Spanish teaching and learning

CASIS, SWITZER & HARRISON'S

El mundo español

VOLUMES ONE and TWO. A balanced program of language, literature, culture, and commercial, industrial, and social interests leading to a wide knowledge of the Spanish-speaking world—particularly of Hispanic America.
New features include radio and auditorium programs, new illustrations and maps, extensive provision for practice in speaking Spanish, and English readings of current interest relating to Spanish-American life.

D. C. HEATH AND COMPANY

Spanish American Life

JOHN A. CROW

UNIVERSITY OF CALIFORNIA AT LOS ANGELES

Here is a reader which develops timely, vital facts about Spanish-America and Hispanic-American life at the same time that it provides basal drill in learning to read simple Spanish. $1.60

Holt ***New York***

The ANTOLOGIA POETICA of .MANUEL GONZALEZ PRADA, first in the series CLASSICS OF LATIN AMERICA to be published under the auspices of the International Institute of Ibero-American Literature, is now for sale at $2.50.

The anthology contains nearly 400 pages, is beautifully printed, carries an excellent introduction and many notes by Carlos García-Prada, and is to date the finest single volume representing the works of the famous Peruvian master.

COPIES ARE LIMITED, SO PLEASE PLACE ORDERS AT ONCE WITH L. B. KIDDLE, TREAS. I. I. IB. LIT., TULANE UNIVERSITY, NEW ORLEANS, LA.

OBRAS POSTUMAS DE GONZALEZ PRADA

Trozos de vida (1933) — Poemas	$ 1.00
Bajo el oprobio (1933) — Panfleto contra las tiranías militares en América Latina	0.75
Baladas peruanas (1935) — Poemas	0.50
Anarquía (1936) — Artículos sociales	0.50
Nuevas páginas libres (1937) — Ensayos	0.75
Grafitos (1937) — Epigramas	1.25
Figuras y figurones (1938) — Artículos políticos	0.75
Libertarias (1938) — Poemas	1.00
Propaganda y ataque (1939) — Artículos religiosos y políticos	0.75
Baladas (1939) — Poemas	1.50

De venta en

LA PRENSA, 245 Canal Street, New York.

Para remitir por correo, por cada libro.... 15 centavos
„ „ C. O. D. „ „ „ .... 25 „
No envíe dinero suelto por correo. — Use cheque o giro postal.

FRANZ C. FEGER

70 - 5th Ave.

NEW YORK CITY

LATIN AMERICAN BOOKS

CATALOGUES ON REQUEST

If you have difficulty in procuring Spanish books let me search for you.

LIBRERIA "CERVANTES" DE JULIO SUAREZ

Lavalle, 558 Buenos Aires

LIBROS ANTIGUOS Y MODERNOS, RAROS Y CURIOSOS, REFERENTES A LA AMERICA DEL SUR

Sección especial al servicio de NOVEDADES (Historia, Literatura, Derecho, Ciencias y Artes) en las condiciones más ventajosas

Unica agencia de la REVISTA IBEROAMERICANA, en la Argentina

OLD AND RARE LATIN AMERICAN BOOKS

BOLETIN LATINO-AMERICANO DE MUSICA

VOLUME V WITH MUSICAL SUPPLEMENT

Ready for Distribution
November or December
is dedicated to North American music

●

Send for our special lists of
Folk and Popular music of Argentina

●

Specialists in Latin Americana for
over fifteen years

FOREIGN & INTERNATIONAL BOOK CO. INC.
110 East 42nd Street
New York City

A LA UNIDAD
POR LA CULTURA

●

AMERICA

HABANA, CUBA
DIRECCION
Y ADMINISTRACION
O'REILLY No. 215
TELEFS: {M-6800 M-3700

REVISTA DE LA ASOCIACION DE ESCRITORES Y ARTISTAS AMERICANOS

PRECIO DE SUSCRIPCION $2.00 DOLARES

TULANE UNIVERSITY, colocada estratégicamente en la ciudad de New Orleans, se interesa vitalmente en el desarrollo de una fraternidad más cordial entre las Américas, y por medio de su departamento de español y su Instituto de Middle American Research trabaja hacia este fin. La Universidad saluda al Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana como a una organización dedicada al mismo ideal, según se lee en su lema: A LA FRATERNIDAD POR LA CULTURA.

THE TULANE UNIVERSITY OF LOUISIANA

New Orleans

To be issued shortly

List No. 2

LATIN-AMERICAN LITERATURE

Books printed in Latin-America (about 1500 numbers)

Sent free upon request

B. WESTERMANN CO., INC.

20 West 48th Street

New York, N. Y.

NOTICE TO MEMBERS

PLEASE patronize our advertisers and thus contribute to the financial support of your institute. Our advertisers have splendid collections of Latin American books at prices no higher than you would pay elsewhere. When ordering from them, please mention the REVISTA

THANK YOU

NOSOTROS

Revista Mensual

Directores:

Alfredo Bianchi
y Roberto F. Giusti

BARTOLOME MITRE 811

BUENOS AIRES, ARG.

REPERTORIO AMERICANO

Semanario de Cultura Hispánica

Director:
Joaquín García Monge

APARTADO LETRA X

S. JOSE DE COSTA RICA

Revista Nacional de Cultura

Director:
Variano Picón-Salas

Ministerio de Educación Nacional

CARACAS, VENEZUELA

ATENEA

Revista Mensual de Ciencias, Letras y Artes

Directores:
Enrique Molina
y Domingo Melfi

Secretario:
Félix Armando Núñez

Mutual de la Armada y Ejército

SANTIAGO DE CHILE

HISPANIC REVIEW

A QUARTERLY JOURNAL DEVOTED TO RESEARCH IN THE HISPANIC LANGUAGES AND LITERATURES

Published by the University of Pennsylvania Press,
Philadelphia, Penn., U. S. A.

Subscription price: $ 4.00 a year; single issue, $ 1.25